This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,423,211

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

831
S243

HANDBUCH

DES

DEUTSCHEN UNTERRICHTS

AN HÖHEREN SCHULEN

In Verbindung mit Prof. Dr. **Ernst Elster** (Marburg), Gymn.Prof. Dr. **Paul Geyer** (Brieg), Gymn.Dir. Dr. **Paul Goldscheider** (Kassel), Prof. Dr. **Hermann Hirt** (Leipzig), Prof. Dr. **Friedrich Kauffmann** (Kiel), Gymn.Prof. Dr. **Rudolf Lehmann** (Berlin), Priv.Dozent Dr. **Friedrich von der Leyen** (München), Prof. Dr. **Richard M. Meyer** (Berlin), Prof. Dr. **Viktor Michels** (Jena), Prof. Dr. **Friedrich Panzer** (Frankfurt a. M.), Prof. Dr. **Franz Saran** (Halle), Prof. Dr. **Theodor Siebs** (Breslau), Prof. Dr. **Ludwig Sütterlin** (Heidelberg)

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ADOLF MATTHIAS

GEH. OBER-REG.-RAT UND VORTRAGENDEM RAT IM K. PREUSS. KULTUSMINISTERIUM

DRITTER BAND DRITTER TEIL

DEUTSCHE VERSLEHRE

MUENCHEN 1907

C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

OSKAR BECK

DEUTSCHE

VERSLEHRE

VON

FRANZ SARAN
A.O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HALLE

MUENCHEN 1907
C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK

Unter andren Tichter-Gaben
Ist auch gut, gut Ohren haben,
Die gelehrt sind, was man singt,
Recht zu richten, wie es klingt.

Fr. v. Logau.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

SEINEM LEHRER

EDUARD SIEVERS

IN DANKBARKEIT UND VEREHRUNG

Bronson-Thomas
Harr
7-23-36
32326

Vorwort.

Dem Wunsche des Herrn Herausgebers gemäß stelle ich der Deutschen Verslehre einige Worte der Erläuterung voran. Nicht weil ich glaubte, daß das Ganze oder irgend welche Einzelheiten besonderer Erläuterungen und Hinweise bedürften. Wohl aber, weil die Eigenart des eingenommenen Standpunktes und die Neuheit der Terminologie manchen von der Lektüre abschrecken könnten.

Ich habe vor allem versucht, mit dem Gedanken Ernst zu machen, daß nur das vollkommen sinn- und stilgemäß vorgetragene, vom Ohr unbefangen aufgefaßte, lebendige Kunstwerk Gegenstand der Verslehre sei. Wie die moderne Grammatik vom Buchstaben zum Laut, von der Orthographie zum tönenden Wort, vom Papier zum Klang vorzudringen sucht, so darf auch die Verslehre nicht länger mehr am Schriftbild haften. Ein Verstext leistet nichts anderes als das Notenbild einer Sonate. Seine Bedeutung liegt darin, die zureichenden Anhaltspunkte für eine künstlerisch schöne, wirklich sinn- und stilgemäße Wiedergabe zu liefern. Auf diese kommt es allein an. Erst sie und sie allein ist der Gegenstand der Forschung.

Freilich, nur selten kann der Forscher diesen Gegenstand seiner Untersuchung unmittelbar mit dem Ohre beobachten. Die Verse vergangener Sprachepochen sind verklungen, und die meisten Dichtungen der neueren Zeit bleiben Texte, die nur das lesende Auge vermittelt. Selbst die poetischen Werke, die dem Ohre dargeboten werden, erleben nicht oft diejenige Wiedergabe, die ihr Wesen erheischt. Denn jedermann weiß, wie selten es Schauspieler, Rezitator oder Dilettant verstehen, gebundener Rede die Form zu geben, die sie verlangt. So wird der Forscher fast immer auf das Klangbild angewiesen sein, das ihm seine akustische Phantasie entwirft und sein Mund in die Wirklichkeit überführt. Grundsätzlich ändert das natürlich nichts.

Dieser Standpunkt, streng festgehalten, zwingt dazu, den Begriff der Verslehre weit über die herkömmlichen Grenzen auszudehnen, ja eigentlich neu zu fassen.[1]) Ed. Sievers hat hier den Weg gezeigt, wie er überhaupt der erste ist,

[1] Vgl. unten § 1.

der diesen neuen Standpunkt mit vollem Bewußtsein eingenommen und bei der Bearbeitung gewisser Versarten festgehalten hat. Die magere ‚Metrik' der früheren Zeit mit ihren papiernen Definitionen und ihrer im Grunde immer nur schematischen, skandierenden Auffassung hat seit Sievers ihre Daseinsberechtigung verloren.

Wie Sievers' Forschungen die Anschauung vom Sprechvers ganz verändert haben, so haben R. Westphals die von der Form des Liedes und mancher Instrumentalwerke umgestaltet. Das Studium der antiken Rhythmiker und der griechischen Vokaltexte eröffnete diesem Gelehrten das Verständnis für die antiken Begriffe ‚mehrzeitige Länge' (⏑, –), πούς (Fuß), κῶλον (rhythmische Reihe) und περίοδος (Kette). Er entdeckte diese Formteile im mittelalterlichen und modernen Lied, in Arie, Fuge und Sonate wieder und gelangte von dieser Erkenntnis aus zu einer ganz neuen Art, Tonwerke zu zergliedern. Für das Verständnis mittelalterlicher Lieder wurde sie epochemachend, weil sie nicht mehr bloß Reim, Hebungszahl und Schluß der Verszeile beachtete, sondern die wirkliche rhythmische Form der sinngemäß d. h. musikalisch vorgetragenen Komposition erkennen lehrte. Die Möglichkeit, Westphals Methode für die Zergliederung mittelalterlicher Lieder zu verwenden, war erst gegeben, als durch R. von Liliencrons, besonders aber H. Riemanns Verdienst die mensurale Deutung der älteren Notenschrift aufgegeben, die chorale anerkannt worden war.[1])

Seit Westphal und Riemann darf der Metriker nicht mehr bloß mit dem üblichen 4a—3b ⏑ u. s. w. an Lieder herangehen; seit ihren Darlegungen muß er auch über das Verhältnis von Wort und Notation im Mittelalter Rechenschaft geben. Unter Berücksichtigung der neueren Erkenntnisse über das Wesen der mittelalterlichen Notation habe ich selbst Westphals, auf diesem Gebiet nur geringe, Ansätze weitergeführt.[2]) In der ‚Theorie der neuhochdeutschen Metrik' hat Westphal versucht, seine neuen Erkenntnisse auch für die moderne Lyrik nutzbar zu machen. Mittels der alten Begriffe πούς, κῶλον, περίοδος gelingt ihm in der Tat eine vielfach bessere Darstellung der lyrischen Metra.

Wie mir scheint seit Schulz' Artikel ‚Rhythmus' in Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste (1771) hat auch die musikalische Taktlehre Einfluß auf die deutsche Metrik gewonnen. Mehr und mehr gewöhnte man sich, gesprochene Verse nach ‚Takten' zu messen und das ‚Prinzip der Taktgleichheit' auf die Sprechpoesie anzuwenden. Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich diese Neigung besonders verstärkt. Im Anschluß an Lobes Definition war man damals sehr geneigt, unter Takt die kleinste rhythmische Gruppe eines Verses zu verstehen. Dies ist ganz unmöglich. In der Tat zeigten M. Lussy, R. Westphal, vor allem aber H. Riemann den grundsätzlichen Unterschied von Takteinteilung und rhythmischer

[1]) Vgl. § 31 Anm.
[2]) Beitr. 23 und 24; Jen. Hs. II.

Gliederung.[1]) Wesentlich durch Riemanns Verdienst entstand eine Lehre von der musikalischen Phrasierung, die der Metriker nicht unbeachtet lassen darf, wenngleich sie vorzugsweise für Klaviermusik entworfen ist. Von der Phonetik her kritisierte auch Sievers den herkömmlichen Begriff ‚Verstakt' und kam unter Verwertung Sweet'scher Ideen zu seinem Begriff ‚Sprechtakt'[2]), der sich zwar ungemein fruchtbar erweist, aber doch vom Wesen des alten Begriffes ganz abführt. ‚Verstakt' im alten Sinne und Sievers' ‚Sprechtakt' sind ganz verschiedene Dinge.

Seit den siebenziger Jahren des 19. Jahrhunderts fingen unklare und unwissenschaftliche Theorien über Wesen und Vortrag der französischen Verse an, die deutsche Verslehre zu verwirren. Die Quicherat'sche Schule hatte eben in Lubarsch und Becq de Fouquières zwei neue Vorkämpfer erhalten. Deren akzentuierende Auffassung des französischen Verses wurde in Deutschland fast allgemein angenommen. Sie störte bald sogar das Verständnis der deutschen Metra und ihrer Geschichte. In der Forschung über die mittelhochdeutschen Daktylen, über Hans-Sachs- und Renaissancevers treten ihre Wirkungen unmittelbar zutage; andrerseits verhinderte sie zu erkennen, wie bedeutsam und in welcher Richtung die romanischen Metra von alters her die deutschen beeinflußt haben. In Übereinstimmung mit der Lehre Edm. Stengels, zum Teil auch Fr. Wulffs bin ich Beitr. 23, später in einem besonderen Buche jener akzentuierenden Theorie der romanischen Verse entgegengetreten und habe versucht, den alternierenden Charakter dieser Metra zu beweisen und ihre Einwirkung auf die deutschen Verse darzustellen.[3])

So steht die deutsche Verslehre seit den siebenziger Jahren unter dem Einfluß der Phonetik, griechischen Rhythmik, Musikwissenschaft und romanischen Metrik. Es kommen hinzu die Einwirkungen neuerer Theorien über das Wesen des Rhythmus. Wichtig wurde vor allen Dingen die bei Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied 1883 (Programm Nr. 430) aufleuchtende Erkenntnis, daß der Rhythmus mehrere Arten habe. Stolte unterscheidet den Rhythmus der Rezitationspoesie von dem der Musik; er ist der erste, der ahnt, daß hier ein fundamentaler Unterschied vorliegt. Sievers bog in seinen Arbeiten zur altgermanischen und althochdeutschen Metrik den Gedanken zu einem Gegensatz der ‚rezitierenden' und ‚taktierenden' Vortragsweise um. Er vermied damit den Fehler Stoltes, schlechthin den Rhythmus der Musik und der Sprechpoesie in Gegensatz zu stellen; aber er schwächte doch die neue Erkenntnis ihrem theoretischen Werte nach ab.

Immerhin hatte sich nun zwischen der Form z. B. der alliterierenden altgermanischen Sprechverse und der sehr durchsichtigen und geschlossenen des Otfridischen Evangelienbuches, der Minnesänger, der Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts u. s. w. eine tiefe Kluft aufgetan. Sie konnte weder durch Betrachtungen

[1]) Vgl. § 18.
[2]) Vgl. § 11.
[3]) Vgl. § 32 und 36.

über die Verschiedenheit der Vortragsweise noch durch taktmäßige Rhythmisierung der alten Verse und Behandlung derselben aus dem hochentwickelten musikalisch-rhythmischen Gefühl des neunzehnten Jahrhunderts heraus überbrückt werden. Man mußte mehrere, von Grund aus verschiedene Arten des Rhythmus anerkennen, die sich häufig auch vermischen und je nach der Art der Mischung bald strenge und geschlossene, bald freie und scheinbar regellose Formen erzeugen. Die Masse der Rhythmen, die man ehedem alle gewaltsam in den Taktrahmen spannte, zerlegte sich nun für den tiefer blickenden Rhythmiker in eine Fülle mehr oder weniger voneinander unterschiedener und durchgebildeter Stilarten, die zunächst jede für sich betrachtet und wissenschaftlich behandelt werden müssen. Ich habe diesen Gedanken in voller Klarheit erst im zweiten Bande der Jenaer Handschrift erfaßt. Sein Ursprung liegt in meiner früheren Ansicht, daß Sprechverse in allmählicher Entwicklung aus Gesangsversen entstanden seien, eine Lehre, die ich zur Ergänzung der Sieversschen Alliterationsmetrik entwickelt hatte.[1]) Daß der Gegensatz ‚Singen und Sagen' durch Gegenüberstellung der Arten des Rhythmus selbst, ohne Betonung des Gesangs- oder Sprechvortrags, ersetzt werden müsse, lehrte ein treffender Einwand A. Heuslers.[2])

Die Verslehre hatte sich bis dahin mit unzureichenden, niemals empirisch durchgearbeiteten Vorstellungen vom Wesen des Rhythmus begnügt. Entweder suchte man es im Wechsel von ‚Stark' und ‚Schwach', oder in der Zeitgliederung — Westphal erneuerte die Aristoxenische Lehre von der τάξις χρόνων —, oder in beidem zugleich. Erst W. Wundt geht in seiner Physiologischen Psychologie ernstlich an den wichtigen Begriff heran. Er faßt ihn von der psychologischen Seite, indem er eine Anzahl Bedingungen für das Eintreten des Rhythmus aufzeigt. E. Meumann setzt diese Art der Betrachtung mit Erfolg fort in seinen höchst wertvollen Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus.[3]) Neben vielen andern Dingen zeigen beide, daß auf die zusammenfassende Tätigkeit des Geistes besonderer Wert gelegt werden muß. Für die Rhythmik sind diese Arbeiten nicht sehr bedeutsam geworden, weil sie sich — ganz den Absichten ihrer Verfasser gemäß — auf die psychischen Bedingungen des Rhythmus richten. Aber wohl auch deshalb, weil sie nicht zu begrifflicher Klarheit über das Wesen des Rhythmus gelangen und daher ‚Bestandteile' und ‚Faktoren' desselben nicht genug sondern.

So zeigen sich auf den verschiedensten Gebieten Ansätze, die bei einer Darstellung der deutschen Verslehre nicht unbeachtet bleiben dürfen.

Aber es sind, im Theoretischen sowohl wie im Praktischen, eben nur Ansätze. Weder sind die neu auftauchenden theoretischen Gedanken folgerichtig zu

---

[1]) Vgl. SIEVERS, Altgerm. Metrik, Kap. VII.

[2]) Über germanischen Versbau, 1894.

[3]) WUNDT, Phil. Stud. X.

Ende gedacht noch die einzelnen Forschungsgebiete in lebendige Wechselbeziehung gesetzt, noch haben Gelehrte wie Sievers oder gar Westphal die ganze deutsche Verslehre von ihrem Standpunkt aus durchgearbeitet. Bei dieser Lage der Dinge konnte es nicht meine Aufgabe sein, die Anschauungen und Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammengefaßt darzubieten. Das wäre ein zusammenhangsloses und höchst widerspruchsvolles Mosaik geworden, mit dem niemand gedient wäre, am wenigsten dem Benutzer des Handbuchs. Schreckt doch den Studierenden von der Metrik erfahrungsgemäß am meisten die Unklarheit der Grundanschauungen, die Unsicherheit in der Methodik der rhythmischen Zerlegung, der fortwährende Wechsel des Standpunkts, der Wirrwarr der Theorien ab. Ja, die metrische Wissenschaft ist jetzt fast allgemein so übel beleumundet und als so unverständlich verschrieen, daß jeder, der es kann, in weitem Bogen um sie herumgeht, und doch ist sie sehr einfach — wenigstens für den, der sich gewöhnt, sie mit dem Ohr und nicht auf dem Papier zu treiben.

Die Erkenntnis der Sachlage hat mich schon frühzeitig veranlaßt, den allgemeinen Problemen der Rhythmik besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Denn jeder Schritt in die spezielle Verslehre führt immer und sofort auf die Fragen: was ist Rhythmus, Takt, Thesis, Arsis, Hebung, Senkung, Fuß, Metrum, Vers? Wie verhalten sich Hebungen und Senkungen? Was bedeutet die eigentümlich gebaute Form der Strophe, woher kommt sie der Poesie? Wie können so freie Formen wie die der germanischen Alliterationsverse neben der abgezirkelten des Petrusliedes bestehen? Warum darf man den Iwein oder Schillers Dramen nicht wie die Kinder ihre Auszählsprüche im $^4/_4$ Takt hersagen? Warum tut das auch der Metriker nicht, obwohl er mit besonderer Vorliebe von der ‚Taktgleichheit' im Verse redet? Warum zerstört andrerseits der Schauspieler meist das Metrum der Verse und bildet Rhythmen, die es eigentlich nicht geben kann?

Nicht minder verlangt die Versrhythmik Aufklärung des Begriffes ‚Sprachakzent', überhaupt eine Darlegung der Schallform der Sprache. Denn die Sprache ist der Stoff, in dem der Dichter arbeitet und dessen Eigenschaften er achten muß. Nicht nur in der bildenden Kunst rächt sich der Mangel an Kenntnis des Stoffs und der Achtung vor seiner Natur. Auf diesem, mehr grammatischen Gebiet lagen die Dinge fast ebenso wie auf dem der Rhythmik: viele wertvolle Ansätze, aber weder begriffliche Klarheit noch systematische Durcharbeitung der Tatsachen.

Ich glaubte, mit meinen Arbeiten über diese allgemeinen Fragen soweit zum Abschluß gekommen zu sein, daß ich die Aufforderung des Herrn Herausgebers, die deutsche Verslehre darzustellen, annehmen durfte. Ich habe sie so dargestellt, wie ich es bei dem augenblicklichen Stande der Forschung für möglich und allein ersprießlich halte. D. h. ich habe überall das Allgemeine und die großen Zusammenhänge betont, um daraus das Verständnis für die Einzelheiten und Besonderheiten zu gewinnen. Eine Fundgrube für alles einzelne konnte das Werk mit

Rücksicht auf den Raum nicht werden. Außerdem deshalb nicht, weil noch viel zu wenig wirklich brauchbare Einzeluntersuchungen vorliegen. Hier treten ergänzend die Darstellungen von Paul und Minor nebst der zitierten Literatur ein.

Viel Mühe habe ich auf Definitionen, systematischen Aufbau des Ganzen und geschlossene Gedankenentwicklung verwendet. Denn begriffliche Klarheit und Geschlossenheit der Anschauung bedarf die Verslehre vor allem, wenn sie Verständnis und Interesse erwecken soll. Das Inhaltsverzeichnis wird den Leser schnell über den Plan des Ganzen und den Sinn des Zusammenhangs unterrichten. Mit dem Bestreben klar zu sein und die rhythmischen Erscheinungen scharf zu fassen, hängt meine neue Terminologie zusammen. Ich habe es grundsätzlich vermieden, die alten abgegriffenen Ausdrücke der üblichen Metrik, also Fuß, Takt, Vers, Cäsur u. a. wieder, zum soundsovielsten Male in der Geschichte der Wissenschaft, umzuprägen. Ich brauche sie vielmehr stets nur in ihrer ursprünglichen Bedeutung, die jedesmal in einem historischen Überblick festgestellt wird. Denn der Mißbrauch der alten Worte hat nicht zum wenigsten die heutige Unklarheit in der Verslehre verschuldet. Meinen Ausdrücken von ‚Lasche' bis ‚Gebinde', ‚Naht' bis ‚Wende' liegt die optische Vorstellung einer — immerhin etwas komplizierten — eisernen Kette zu Grunde. Ich habe mich bemüht, diese Vorstellung möglichst streng festzuhalten.

Die Neuheit des Standpunktes und die Terminologie wird manchem Leser das Eindringen in die Verslehre erschweren. Einige Winke für die Art des Gebrauchs sind darum wohl am Platze.

Man lese zuerst schnell und gänzlich unbekümmert um das einzelne Teil A und B durch. Etwas länger verweile man nur da, wo besonders wichtige Begriffe bestimmt werden (§ 4, § 11, § 15, § 17, S. 153 ff). Genauer sehe man auch §§ 21—24 an. Dann lese man, ebenfalls schnell und vor allem unter Beachtung der historischen Zusammenhänge und der Entwicklung, Teil C. Gerade hier vernachlässige man zuerst das einzelne. Erst wenn man sich einen Überblick verschafft und den Zusammenhang des Ganzen verstanden hat, beginne man mit dem Studium der einzelnen Paragraphen. Man nehme zu diesem Zwecke aber zuerst den Teil C vor und schlage zum Verständnis möglichst oft Teil A und B nach. Die reichlich eingestreuten Verweisungen und das Register helfen dabei.

Die Hauptsache ist und bleibt aber: man gewöhne sich daran, Verse mit dem Ohre aufzufassen, sie rein nach dem Klang, ohne den Umweg übers Papier, zu analysieren und gleichzeitig auf die Richtigkeit und Stilreinheit ihres Vortrags hin zu beurteilen. Im Theater, bei Rezitationen hat man Gelegenheit genug. Fehlt solche Gelegenheit, lasse man sich vorlesen. Im Anfang wird man es für unmöglich erklären, irgend etwas, das nicht gerade auf der Oberfläche des Eindrucks liegt, zu erhaschen und festzuhalten. Aber das Ohr übt sich bald. Es wird nicht lange dauern, so bemerkt man mit Erstaunen, daß der von der Schul-

metrik so schematisch und trocken behandelte Vers ein Ding mit vielen Seiten und vielen interessanten Eigenschaften ist, daß er zur Musik nahe Beziehungen hat und daß von ihm Wirkungen ausgehen, von denen man beim Gedichte-Aufsagen und Lesen, wie es gewöhnlich betrieben wird, kaum einen Hauch verspürt.

Die folgende Darstellung der Deutschen Verslehre soll zu solcher Arbeit anleiten und dabei helfen. Sie wird erst dann ihren Zweck ganz erfüllen, wenn man ihre Paragraphen und Definitionen als Mittel benutzt, sich in der Fülle der Erscheinungen zurechtzufinden. Sie weist auf jeder Seite über sich hinaus auf das sinn- und stilgemäß vorgetragene, lebendige Kunstwerk. Rein für sich gelesen und durchgearbeitet bleibt sie tot und ihr Inhalt Ballast für das Gedächtnis.

Halle a/S., August 1906.

F. Saran.

Inhaltsverzeichnis.

Deutsche Verslehre.

Seite

§ 1. Begriff und Aufgaben der Verslehre . . . . . 1—5

A. Die Schallform der prosaischen Rede.

§ 2. Die Bestandteile der Schallform der prosaischen Rede . . . . . 5—7
§ 3. Akzent. Melos. Sprachklang. Tempo. — Geschichte des Begriffs ‚Akzent' 8—17
§ 4. Fortsetzung. Bestimmung der Begriffe ‚Akzent', ‚Melos' und ‚Sprachklang' 17—25
§ 5. Die Sprecharten . . . . . 26—34

I. Die reine Schallform der Sprache.

§ 6. Analyse eines Prosabeispiels . . . . . 34—39
§ 7. Der Akzent: die reine Schwere . . . . . 40—49
§ 8. Die Stufen der reinen Silbenschwere . . . . . 49—55
§ 9. Fortsetzung. Besonderheiten der reinen Schwere. Schwerpunktsystem und Schwerpunktgürtel . . . . . 55—62
§ 10. Fortsetzung. Die reine Silbendauer (Quantität) . . . . . 62—77
§ 11. Fortsetzung. Die Zusammenfassung . . . . . 77—93
§ 12. Die Faktoren des Akzents . . . . . 93—101
§ 13. Die Tonverhältnisse der Sprache . . . . . 101—119
§ 14. Sprachklang. Tempo . . . . . 119—120

II. Das Ethos.

§ 15. Ethos und reine Schallform . . . . . 120—131

B. Die Schallform der metrischen Rede.

§ 16. Prosaische und metrische Kunstform . . . . . 131—137
§ 17. Der Rhythmus und seine Arten. Metrum . . . . . 138—148
§ 18. Der orchestische Rhythmus. Takt . . . . . 148—156
§ 19. Die Vermischung des orchestischen Rhythmus mit dem Sprachakzent. Das Musikmetrum . . . . . 156—162
§ 20. Analysen musikmetrischer Lieder . . . . . 162—168
§ 21. Zur Formenlehre der Musikmetra strengster Art . . . . . 168—178
§ 22. Fortsetzung. Die Sprechmetra und ihre Besonderheiten (Taktalteration, ‚schwebende Betonung', deklamatorische Zeiten, Senkungsüberfüllung, Hebungsverkürzung, Sprechvortrag, Einschnittsverlegung) . . . . . 178—188
§ 23. Fortsetzung. (Brechung, Reduktion, Sprechstil, Sprechmelodie, Sprachveränderung) . . . . . 188—200
§ 24. Metrum und Metrik. Fuß. Widerspruch von Metrum und Akzent . . 200—211
§ 25. Schriftbild und Metrum: Vers, Zäsur, Zeilen- und Strophenschreibung . 211—216
§ 26. Analysen von Sprechmetren (‚Heidenröslein' und ‚Zueignung') . . . . 216—221

C. Zur Geschichte der deutschen Verskunst.

Die altgermanische Zeit.

Seite

§ 27. Die Alliterationsmetra . . . . . 222—235
§ 28. Zur Geschichte der altgermanischen Verskunst . . . . . 235—243

Die altdeutsche Reimpoesie vom 9. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts.

§ 29. Die metrische Form im allgemeinen . . . . . 243—250
§ 30. Der gereimte Sprechvers vom 9. bis Ende des 12. Jahrhunderts (die Reimpaare) . . . . . 250—255
§ 31. Der gereimte Gesangsvers vom 9. bis Ende des 12. Jahrhunderts (die Strophik) . . . . . 256—258

Die Verskunst vom Ende des 12. bis Mitte des 14. Jahrhunderts.

§ 32. Die Stilarten der mittelhochdeutschen Verse und ihre Entstehung . . . 258—265
§ 33. Die mittelhochdeutschen Reimpaare (Erzählung) . . . . . 265—271
§ 34. Lied und Spruch (Lyrik) . . . . . 271—289
§ 35. Das strophische Epos und Lehrgedicht . . . . . 289—297

Von der Mitte des 14. bis Anfang des 17. Jahrhunderts.

§ 36. Die Alternationstechnik . . . . . 297—312

Die Verskunst der Neuzeit.

§ 37. Von Opitz bis Klopstock . . . . . 312—323
§ 38. Von Klopstocks Auftreten bis 1780 . . . . . 323—336
§ 39. Die deutsche Verskunst seit 1780 . . . . . 336—341

Berichtigungen und Nachträge . . . . . 342—343
Alphabetisches Register . . . . . 344—355

Deutsche Verslehre.

§ 1.

Begriff und Aufgaben der Verslehre.

Für die Wissenschaft, die hier behandelt werden soll, pflegt man die Namen ‚Metrik' oder ‚Verslehre' zu gebrauchen. Beide Namen passen eigentlich nicht. ‚Metrik' ist zu eng, weil es Eigenschaften des Verses ausschließt, die ihm als Kunstform wesentlich sind. Bei ‚Verslehre' denkt man nur an den ‚Vers': und doch muß man in der ‚Verslehre' nicht bloß von ‚Versen', sondern auch von Versverbindungen, Verskomplexen (Strophen), Gedichten und andererseits von Versteilen handeln.

Immerhin sind bei letzterem Namen Mißverständnisse nicht zu befürchten. Er hat außerdem den erforderlichen Umfang, da er erlaubt, Eigenschaften mit einzubeziehen, die das Wort ‚Metrik' seiner Geschichte nach ausschließt. So sei er denn auch hier verwendet.

Doch was ist der Gegenstand der Verslehre? Vers, Versteil, Versverbindung, Strophe, Gedicht u. a. m. Gewiß. Aber doch nicht in jeder Hinsicht. Ich kann mir den Inhalt eines Gedichtes, einer Strophe, eines Verses vorstellen, mir die sinnlich wahrnehmbare Situation oder das seelische Erlebnis, die dargestellt werden, deutlich machen. Ich kann nachweisen, wie dieser Inhalt auf die Wahl der Worte, Bilder, Konstruktionen einwirkt. Aber diese Dinge gehören nicht in die Verslehre. Sie gehören in die Poëtik oder Literaturgeschichte. Das Gebiet der Verslehre beginnt erst da, wo gefragt wird: wie hängt das gewählte Versmaß und seine Eigenheiten mit dem Dargestellten zusammen? Welches sind überhaupt die Merkmale dieses Versmaßes? Wodurch unterscheidet es sich von andern?

Im Mittelpunkt der Verslehre stehen, wie bekannt, die Gebilde Gedicht, Strophe, Vers etc., sofern man davon absieht, ihren Bedeutungsinhalt als solchen zu beachten, d. h. jene Gebilde, insofern man sie wesentlich als Schallmassen auffaßt. Wenn der Verstheoretiker nicht Stilistik treibt, nimmt er dem Verse gegenüber den Standpunkt des Ausländers ein, der Verse anhört, ohne die Sprache der Verse zu verstehen. Die Bedeutungen

der Worte und Sätze kommen für ihn nur insoweit in Betracht, als sie ihm helfen, sich in der Schallmasse zurechtzufinden und ihre Struktur zu begreifen.

Die Bestandteile dieser Schallmasse interessieren den Verslehrer nicht alle. Die individuellen Sprachlaute, aus denen sie sich zusammensetzt, gehen ihn nichts an. Man stelle sich die erste Strophe von Goethes Zueignung rezitiert vor. Man denke sich aus dieser Schallmasse die Sprachlaute einzeln herausgehoben, den Inbegriff ihrer Beziehungen zueinander und zum Hörenden jedoch zurückbehalten: so bleibt der Gegenstand der Verslehre übrig — die individuelle ‚Form' dieser Schallmasse.

Dieselbe hat mit den ‚Formen' der übrigen Strophen sehr viel Ähnlichkeit. Durch Zusammenfassung der gemeinsamen Merkmale und Abstraktion von den individuellen jeder Strophe erhält man die allgemeine Strophenform dieses Gedichts und kann durch vergleichende Heranziehung anderer Gedichte gleichen Baues zu noch allgemeineren Formen gelangen, auf den Stufen dieser Begriffsskala — denn abstrakte ‚Formen' sind nichts als Begriffe — noch höher hinaufsteigen.

Ebenso kann man mit Versteilen, Versen, Versverbindungen, ja ganzen Gedichten verfahren.

Die Verslehre beschäftigt sich also überhaupt mit den ‚Formen' der Dichtung, natürlich nur derjenigen Dichtungsart, die ihre Rede ‚bindet'. Der Begriff der ‚Vers'-Lehre schließt die ‚Formen' der Prosa aus.

Dichtung ist Kunst. Ihre Formen sind daher Kunstformen, d. h. sie erregen als solche, auch unabhängig von ihrem besonderen Inhalt, Wohlgefallen. Die Kunstformen der gebundenen Rede tun dies in einem besonders hohen Grade.

Verslehre ist also nichts anderes als Ästhetik der Kunstformen der gebundenen Rede, sofern die letztere wesentlich als Schallmasse betrachtet wird.

Auch der Inhalt einer Dichtung hat seine ‚Form'. Bei dieser handelt es sich wesentlich um die Anordnung der Bedeutungsmassen; die Gliederung der Schallmasse steht erst in zweiter Linie. Man unterscheide also Bedeutungs- und Schallformen, wenn man diese Ausdrücke wagen darf. Die Lehre von der Wortstellung und Komposition (Disposition) betrifft jene erstere.

Was gehört nun zur Kunstform der gebundenen Rede, soweit sie Gegenstand der Verslehre ist? Offenbar alle die Bestandteile und Eigenschaften, auf denen die ästhetische Wirkung solcher Formen beruht, alles das, was der Rede den Kunstcharakter verleiht.[1])

Also zuerst der Rhythmus. Zweitens der Sprachklang. Drittens alles, was zum Schmuck der Rede dient, wie Reim, Allitteration. Diese Dinge werden in der Tat von jeher in der Verslehre behandelt. Auf ein viertes ist erst kürzlich die Aufmerksamkeit der Forscher gelenkt worden: die

[1]) SIEVERS, Zur Rhythmik S. 371.

Melodie. Rhythmik, Sprachklanglehre, Verzierungslehre, Melodik sind also die Teile der Verslehre.

Sie sind aber nicht gleichwertig. Wenn man flüstert, kann man sämtliche Stimmtöne ausschalten. Damit fällt die Melodie, welche sich aus und auf den Stimmtönen erbaut, weg; der Rhythmus bleibt. Als Substrat genügt ihm schon die Masse der Eigentöne, welche durch ein und dasselbe Flüstergeräusch im Kehlkopf hörbar gemacht werden und nun ihrerseits eine neue ‚Flüstermelodie' erzeugen. Umgekehrt, hält man den Mund geschlossen, die Zunge still und versucht auf diese Weise deutlich und sinngemäß Gedichte zu lesen, so fällt der Wechsel der Eigentöne weg; es bleibt nur die Folge der Stimmtöne, natürlich nasal gefärbt und in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Aber die Folge dieser isolierten Stimmtöne bewahrt unverkennbar das Wesentliche vom Rhythmus des Ganzen. Der Rhythmus bedarf eben nicht der Stimmmelodie, wohl aber ist diese ohne Rhythmus unmöglich. Ebenso hängt die Wirkung des End- und Stabreims ganz vom Rhythmus ab. Der Sprachklang allerdings steht wohl selbständig da.

Die systematische Verslehre dürfte durch die Namen jener vier Gebiete ihrem Umfange nach zureichend bestimmt sein. Die Verslehre hat aber noch andere Aufgaben.

Zunächst stilistische. Die Betrachtung der bloßen Schallmasse steht zwar voran, doch dürfen die engen Beziehungen zwischen Bedeutungs- und Schallmasse, die Wirkungen des Inhalts auf die Schallformen nicht unbeachtet bleiben. Denn schließlich ist ein guter Teil von den Eigenschaften einer Versform unmittelbar aus dem abzuleiten, was sie als Inhalt einschließt. Stimmung und Affekt, Absicht, auf den Willen des Hörers zu wirken oder nicht, Betonung des Stofflichen oder seines Stimmungswertes bedingt den formalen Ausdruck oft bis ins einzelne hinein. Dergleichen macht den ‚Stil' einer Form.

So notwendig es gerade heutzutage ist, die engen Beziehungen zwischen Bedeutungs- und Schallmasse, Inhalt und äußerer Form zu betonen, so sehr man immer auf den Stil der Versarten und seine psychische Quelle hinweisen muß, so unrichtig wäre es doch, diese Weise der Betrachtung zu übertreiben und etwa zu behaupten, jede poetische ‚Schallform' entstehe stets neu durch geistige Schöpfung, werde stets mit ihrem besonderen Inhalt wie Minerva aus dem Haupte Jupiters geboren,[1]) sie sei also durchaus mit dem Inhalt eins, jedes poetische Kunstwerk gebundener Form sei ein Individuum und seine Eigenschaften nur subjektiv, aus der Seele des Schöpfers zu erklären. Jede Versform hat vielmehr neben der subjektiv-stilistischen Seite noch eine objektiv-historische.

Selten schafft ein Dichter seine Form ganz neu. Meist nimmt er eine vorhandene und bildet sie so weit um, bis sie mit seiner Sprache und

[1]) K. Vossler, Herrigs Archiv 112, S. 231.

Art sich auszudrücken und mit dem, was er ausdrücken will, in Einklang steht. Neues schafft er meist nach Analogie vorhandener Muster, wie z. B. Klopstock seine späteren Odenformen. Eben dadurch bekommt jede poetische Form und Formkategorie ihre Geschichte. Die Verslehre muß dem durch die geschichtliche Betrachtung ihrer Gegenstände Rechnung tragen.

Demnach wären die Aufgaben der Verslehre folgendermaßen einzuteilen:

1. Systematik:
   a) Rhythmik, Tempolehre.
   b) Melodik.
   c) Lehre vom Sprachklang, Verzierungslehre.
2. Stilistik.
3. Geschichte der Formen.

Diese Übersicht soll, wie gesagt, nur die Aufgaben der Verslehre veranschaulichen. Die Darstellung selbst läßt sich nach ihr nicht einrichten, weil natürlich das Stilistische und Historische immer an den Formen selbst, sowohl am Rhythmus wie an der Melodie und am Klangcharakter nebst den Verzierungen aufgezeigt werden muß.

Durch die Stilistik hängt die Verslehre mit der Poetik, durch die Formengeschichte mit der Literaturgeschichte zusammen. Auch von der Musikwissenschaft ist sie nicht immer leicht abzugrenzen. Herkömmlicherweise werden die rhythmischen Liedformen der Minne- und Meistersinger, dann gewisse Sequenzen, die ganze gesungene Epik des Mittelalters und zum Teil sogar das moderne Volkslied in der Verslehre mit behandelt. Auch die griechische Verslehre zieht Pindar und die Chorpoesie der Dramatiker in ihren Bereich. Wollte man sich auf die Rhythmen der gelesenen, rezitierten oder deklamierten Dichtung beschränken, so würde vieles wegfallen, wovon man das bestimmte Gefühl hat, es gehöre zur Sache.

Dies Gefühl leitet m. E. durchaus richtig. Die Denkmäler der Singmusik, welche man in der Verslehre zu behandeln pflegt, sind zwar von vornherein für Gesangsvortrag gedichtet, sie lebten nur mit der Musik. Der Regel nach war bei einigen Gattungen derselben sogar Dichter und Komponist dieselbe Person. Aber sie haben doch fast alle den Schwerpunkt im Wort, mindestens haftet auch an ihm ein starkes Interesse (Volkslied). Die Melodie tritt z. B. beim älteren Minnelied an Bedeutung mehr oder weniger zurück.

Deshalb beherrscht auch der Rhythmus, der diesen Texten — das moderne Volkslied ausgenommen — ohne Rücksicht auf die Vertonung zukommen würde, die musikalische Form, eine Tatsache, die sich im Mittelalter u. a. auch in der Beschaffenheit der zugehörigen Notenschrift (Neumierung oder Choralnotation) ausdrückt. Sobald sich der Schwerpunkt des mittelalterlichen Liedes in die Musik verschiebt, also sicherlich seit Eindringen der Mehrstimmigkeit mit ihrer Mensuralnotierung, entstehen

vokale Kunstwerke, die als Ganze nicht mehr in die Rhythmik der Verslehre, sondern in die der Musik gehören. Immerhin kann es gelegentlich von Interesse sein, die Struktur des bloßen Textes zu untersuchen, z. B. in den Opern des 17./18. Jahrhunderts und in den Musikdramen Richard Wagners.

Der Zweck meiner Darstellung ist nicht, das bekannte Material vollständig darzubieten und ein Kompendium aller metrischen Einzelheiten zu geben. Ich möchte vielmehr dazu anleiten, das Wesen der Verspoesie zu erkennen, selbständig Form und Stil eines Kunstwerkes zu bestimmen und es an seinen historischen Ort zu stellen. Daraus ergeben sich ohne weiteres die Winke, die der Praktiker bedarf, den richtigen Vortrag zu lehren. Auf Schärfe der Begriffe und treffende Kunstausdrücke habe ich großen Wert gelegt. Der Leser lasse sich durch sie nicht abschrecken. Ohne dergleichen bleibt es völlig unmöglich, sich über metrische Fragen zu verständigen. Im übrigen verweise ich auf Ed. Sievers-H. Paul, Metrik, in Pauls Grundriß der germanischen Philologie, Straßburg, Trübner, Bd. II, S. 1 ff. (1905 2. Aufl.), welches die beste Gesamtdarstellung ist. Dann Vilmar-Grein, Die deutsche Verskunst nach ihrer geschichtlichen Entwicklung, 1870. Fr. Kauffmann, Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung (Neubearbeitung des vorigen), 1897. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik[2], Straßburg, Trübner, 1902 (reichhaltiges Kompendium). — R. Westphal, Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880. Derselbe, Theorie der neuhochdeutschen Metrik, Jena 1870, 2. Aufl. 1877. Derselbe, Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker, Berlin, Calvary, 1892 (sehr flüchtig und mit Vorsicht zu benutzen). — Öfter zitiert wird F. Saran, Rhythmik, in: Holz-Saran-Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift, Leipzig, Hirschfeld, 2 Bände, 1901. Derselbe, Der Rhythmus des französischen Verses, Halle, Niemeyer, 1904. Ed. Sievers, Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses, Verh. der 42. Philol.-Vers., Leipzig, Teubner, S. 370—382. Derselbe, Metrische Studien, I. Studien zur hebräischen Metrik. Abh. der sächs. Ges., Bd. 21 (1901), Nr. I.

Die Spezialliteratur findet man in den Berichten über deutsche bezw. neuhochdeutsche Metrik, welche seit 1879 der Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germanischen Philologie, Leipzig, Reisland (Jsb.), und seit 1890 die Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, Berlin, B. Behr (JBL.), bringen. Die Literatur des laufenden Jahres stellt fürs Neuhochdeutsche die Bibliographie des Euphorion zusammen. Im übrigen ist man auf die bibliographischen Angaben des Literaturblattes für germanische und romanische Philologie angewiesen. Im Interesse der Vollständigkeit und Zuverlässigkeit dieser Berichte ist dringend zu wünschen, daß Verfasser metrischer Arbeiten Exemplare derselben unaufgefordert an den Verlag einsenden. — Eine Geschichte der metrischen Forschung seit den siebziger Jahren gibt F. Saran in: Ergebnisse und Fortschritte der germanistischen Wissenschaft, Leipzig, Reisland, 1902, S. 158—187.

A. Die Schallform der prosaischen Rede.

§ 2.

Die Bestandteile der Schallform der prosaischen Rede.

Die Form, die ein Dichter seinem Werke gibt, ist, wie oben gesagt, nicht schlechthin ein Werk seines Geistes, nicht rein subjektiv, sondern ganz oder zum Teil schon objektiv vorhanden. Wie oft sind Formen fremder Literaturen ins Deutsche verpflanzt, von denen der Provenzalen

und Franzosen des 12./13. Jahrhunderts an bis zu den antiken im 18. Jahrhundert. Goethe empfing den Hexameter von Klopstock und Voß, den Blankvers von Schlegel und Lessing. Der Stoff, der in die Form gegossen werden sollte, war die deutsche Sprache, genauer die Sprache des Dichters mit all ihren Besonderheiten. Immer ergab sich und ergibt sich deshalb noch heute einem Dichter das Problem: wie verhält sich die ungebundene Rede zur Kunstform der gebundenen? Oder richtiger, da natürlich auch die ungebundene Rede ihre (Schall-)Form hat: wie verhält sich die Schallform der ungebundenen Rede, für den Sprechenden die natürliche, zu der der gebundenen, die er als ein Kunstprodukt fühlt? Der Dichter löst dies Problem meist intuitiv, eben dadurch, daß er in seiner Sprache schöne Verse schafft. Doch nicht immer genügt das bloße Gefühl: gerade Meister der Technik wie Klopstock, Goethe, W. v. Schlegel hat jenes Problem sehr beschäftigt, sie haben ‚mit ihrer Sprache gerungen'. Selbst da, wo eine Form scheinbar ohne Vorbild mit ihrem Stoff zusammen rein aus der Seele fließt, wie Klopstocks ‚freie Rhythmen', bleibt jene Frage von Bedeutung. Auch in diesen Fällen erhält die Sprache eine Form, die ihr nicht schlechthin eignet.

Der Kern des Problems liegt offenbar in folgendem. Auch die Prosarede ist nicht formlos: sie hat eine Schallform von ganz bestimmter, dem Zweck der Rede dienender Beschaffenheit. Aber diese Form der Prosasprache ist offenbar nicht, mindestens nicht ohne weiteres, versmäßige Kunstform. Es bestehen sehr bedeutende Unterschiede. Ist nun die versmäßige poetische (Schall-)Form eine einfache Weiterbildung der prosaischen? Oder vernichtet der Dichter die prosaische Schallform und ersetzt sie durch eine neue, der Sprache an sich fremde? Oder schließt die natürliche Form der Prosa mit der künstlichen ein Kompromiß, so daß die Forderungen beider Parteien erfüllt werden?

Die Antwort auf diese grundlegende Frage kann erst gegeben werden, wenn wir uns über das Wesen der prosaischen Sprechform klar geworden sind.

Man vergleiche den Anfang der Ossianstücke im Werther mit dem Anfang der ersten Anmerkung in Kants Kritik der praktischen Vernunft (Reclam S. 21).

Jenes ist Poesie, dies philosophische Prosa. Dort ein vollendeter rhythmischer Fluß, einschmeichelnde melodische Tonfolge, Wohllaut. Und hier? Nichts von alledem, weder Rhythmus, noch Melodie, noch wohlgefälliger Sprachklang, nichts, was als solches ästhetisch erfreute. Und doch auch nichts, was mißfiele. Eine indifferente, rhythmus-, melodie- und schmucklose Form, streng sachlicher Vortrag. Welches sind die Bestandteile dieser in ihrer Wirkung so gar nicht auffälligen Form?

Es fehlt der Reiz der Melodie. Freilich springen die Stimmtöne der Sonorlaute nicht wild durcheinander, sondern ordnen sich zu einer wech-

selnd auf- und absteigenden Tonfolge. Aber dieselbe hat für sich betrachtet keinen Reiz; sie ist ebensowenig melodisch, als das auf- und absteigende Heulen des Sturms. Diese Tonfolge zeigt Ordnung, aber eine, der die musikalische Wirkung fehlt. Sie ist eben ‚melisch', nicht ‚melodisch'. Die schlichte Prosa hat also Melos (griechisch *μέλος*), nicht Melodie (griechisch *μελῳδία*).

Diese melische Tonfolge beruht auf einer gewissen Verbindung der Stimmtöne. Der Sprachklang auf mancherlei Faktoren, z. B. der Lautartikulation und der Lautwahl. Wohllautend wird die Rede, wenn es dem Dichter gelingt, jene gedrängten und gestopften Konsonantenverbindungen fern zu halten, über deren Häßlichkeit sich schon W. v. Schlegel [1]) beklagt; wenn er Worte mit möglichst viel stimmhaften Lauten wählt, wenn er der Sprache schöne Klangfarbe und Fülle (‚sonores Organ') verleiht, wenn er, wie es der Stil fordert, legato oder staccato spricht u. a. m. Dieser Wohllaut fehlt der Kantstelle. Sie hat einen gewissen Klangcharakter, doch ist er nicht wohllautend, sondern indifferent.

Der melodischen Tonfolge der Wertherstelle entspricht in dem Stück aus Kant nur Melos, dem Wohllaut nur indifferenter Sprachklang. Was entspricht dem Rhythmus?

Man antwortet oder vielmehr würde antworten: auch eine Art Rhythmus. In der Tat reden die Grammatiker und Phonetiker gern von Rhythmus der schlichten Prosa, von Satzrhythmus, von rhythmischer Gliederung des Satzes.[2]) Aber mit Unrecht. Die Prosa kann stark rhythmisch sein, z. B. jene Ossianstücke, Seiten aus Hölderlins Hyperion, Schleiermachers Monologen u. a.; sie kann leicht rhythmisch gefärbt werden, z. B. manche Wertherbriefe, die Einleitung zu Schillers Abfall der Niederlande. Sie ist aber für gewöhnlich rhythmuslos. Wenn man ihr Rhythmus zuspricht, tut man es nur, weil man fälschlich jede irgendwie nachweisbare Ordnung in Sprache, Ton und Bewegung für Rhythmus erklärt. Die Sprache kann jedoch sogar unrhythmisch werden. So die des übermäßig Erregten, des Überraschten, des Stotterers.

Was entspricht nun in der schlichten sachlichen Prosa dem Rhythmus, den die poetische so oft hat? Der Akzent. Damit kommen wir zu dem Bestandteil der sprachlichen Schallform, der in ihr die Grundlage fast aller anderen bildet. Wie im Gedicht und in der Musik ohne Rhythmus keine Melodie, so in der Prosa ohne Akzent kein Melos.

An Bestandteilen der Schallform schlichter Prosa unterscheide ich also: Akzent, melische Tonfolge, Sprachklang. Dazu natürlich Tempo.

Es bleibt die Frage zu beantworten: was ist unter diesen Worten zu verstehen? Wie sind ihre Gegenstände wissenschaftlich zu definieren?

---

[1]) Sämtliche Werke, herausgegeben von Böcking, 7, 166 ff., 174.

[2]) Sievers, Phonetik[5] § 618.

§ 3.

Akzent. Melos. Sprachklang. Tempo. — Geschichte des Begriffs Akzent.

Akzent, das lateinische *accentus*, ist die Übersetzung des griechischen *προσῳδία* (*πρός* ‚zu', *ᾄδειν* ‚singen'). In der griechischen Grammatik liegen die Wurzeln des Begriffs. Die Grammatiker hatten nämlich bemerkt, daß die Silben der griechischen Worte, wenn man diese einzeln gleichsam als lexikalische Lemmata sprach, verschiedene Tonhöhe hatten. In jedem Worte erhob sich eine Silbe (wir müssen sagen: der Stimmton des Sonanten einer Silbe) merklich über die andern, welche in der Tiefe blieben. Sie hatte einen Hochton (*προσῳδία ὀξεῖα*,[1]) schlechtweg *ὀξεῖα*,[2]) auch wohl *ὀξὺς τόνος*)[3]) oder einen ‚Schleifton' (*περισπωμένη*), der aus einem hohen + tiefen Ton bestand; die andern einen Tiefton (*βαρεῖα, βαρὺς τόνος*,[4]) *προσῳδία βαρεῖα*).[5]) Die meisten Silben hatten Tiefton: derselbe hieß deshalb auch *συλλαβικὸς τόνος*,[6]) er war gleichsam der Normalton der Silbe. Nur einige Silben, in jedem Wort nur eine, bekamen den Hoch- oder Schleifton: dieser hieß darum *ὁ κύριος τόνος τῆς λέξεως*,[6]) d. h. der Hauptton des Wortes.

Προσῳδία bedeutet bei den Griechen die Tonhöhe, d. h. den hohen oder tiefen Ton, und nur in einem bestimmten Falle die Tonbewegung einer Silbe. Deshalb schrieben ihre Grammatiker *περὶ προσῳδιῶν*, nicht *προσῳδίας*. Bald wurden mit dem Wort auch die Schriftzeichen benannt, welche die Silbentöne andeuten (´ ` ¯).

Drei Bestimmungen enthält also die griechische Akzenttheorie: erstens die, daß die Silben entweder hoch oder tief sind, zweitens daß manche Silben einen ‚Tonfall' haben, drittens daß in jedem Wort eine Silbe durch ihre Höhe bevorzugt wird und als Hauptton das Wort beherrscht.

Die lateinischen Grammatiker haben die griechische Theorie einfach übernommen.[7]) Doch haben sie den Umfang des Wortes ‚Akzent', wie es scheint, etwas erweitert: bei ihnen scheint der neue Gebrauch aufgekommen zu sein, die Töne der Wortreihe, also den ‚Satzakzent' zu berücksichtigen. Diomedes[8]) gibt zwei Definitionen dieses Wortes: *accentus* ist 1. der hohe oder tiefe oder geschleifte Ton in der Rede; 2. die Hebung oder Biegung der Stimme, welche durch Hochton oder Schleifton die Worte beherrscht. Er nennt schon den Akzent die Seele des Wortes (*anima vocis*). Pompeius[9]) nennt ihn zugleich die Seele der Worte (*anima ver-*

[1]) Dion. v. Halic., De compos. verb. XI, 79.

[2]) Choiroboskos, Gramm. graeci IV, 362, 5 ff.

[3]) Vgl. MORITZ SCHMIDT, *Ἐπιτομὴ . . . Ἡρωδιανοῦ* S. 215, 18.

[4]) Bei Herod. a. a. O.

[5]) Vgl. Varro bei F. SCHÖLL, Act. soc. phil. Lips. ed. Ritschl VI (1876) S. 79, 88.

[6]) Choirob. a. a. O.

[7]) Vgl. SCHÖLL a. a. O.

[8]) SCHÖLL S. 77.

[9]) Ebenda.

borum, d. h. der Rede). Bei Servius endlich[1]) findet sich der Gebrauch, den Hochton schlechthin *accentus* zu nennen. Vgl. auch Pompeius ebd.

Also bedeutet *accentus* bei den Lateinern viererlei: die Silbentöne (und ihre Schriftzeichen), Silbentonfall, Worthochton, die Hochtöne des Satzes.

Es handelte sich bisher bei dem Wort nur um den Silben- und Wortakzent der Grammatik. Erweitert wurde die Bedeutung des Wortes dadurch, daß man im Mittelalter *accentus* auch den Rezitationston in der Liturgie der Kirche nannte (Gegensatz *concentus*), d. h. die verschiedenen Mele und Melodien, die der Priester den Sätzen der Evangelien, Episteln, Psalmen u. a. verleiht.

Das Wort griff damit über ins Gebiet der Rhetorik und Musik. Zur Fixierung dieser *accentus* verwendete man eine Notenschrift, die aus den alten Akzentzeichen ´ *ὀξεῖα, acutus,* ` *βαρεῖα, gravis* als Elementen kombiniert war.

In allen Fällen blieb der Begriff in enger Beziehung zur Tonhöhe der Silben und zum Tonfall der Worte.

Durch die Humanisten wurde die ursprüngliche, antike, grammatische Bedeutung des Wortes den Modernen neu eingeprägt, ja es scheint sich, besonders durch die Beschäftigung mit der griechischen Grammatik, das Interesse und Verständnis für den ‚Akzent' belebt und vertieft zu haben. Seit dem 16. Jahrhundert spielt der Begriff in Grammatiken und Metriken eine große Rolle. Vermutlich wirkte die griechische Grammatik Melanchthons[2]) anregend, die seit 1518 in vielen Auflagen verbreitet wurde. Dieselbe handelt[3]) ziemlich ausführlich *de tonis*. Zur Veranschaulichung notiert Melanchthon einige lateinische und ein griechisches Wort mit (Mensural-) Noten und hebt dadurch den musikalischen Charakter des griechischen und lateinischen Akzents klar hervor. Im übrigen erneuert er nur die alte griechische Theorie.

Im 16. Jahrhundert beginnen die Versuche, Grammatiken der Nationalsprachen zu schreiben. Ihre Verfasser lehnen sich, wie begreiflich, ganz an das Schema an, das für die Darstellung der griechischen und lateinischen Grammatik üblich war, und übernehmen von den Regeln und Begriffen der Muster so viel, als sie können.

So wandert denn im 16. Jahrhundert der Begriff *accentus* aus der griechisch-lateinischen Grammatik in die deutsche hinüber. Des Laurentius Albertus deutsche Grammatik[4]) stellt 1573 auch für das Deutsche die drei ‚Akzente' *acutus, gravis, circumflexus* auf,[5]) ganz in griechischer Weise. Die Hauptsilben der deutschen Wörter haben nach Albertus' Lehre den *acutus*, die andern den *gravis*, d. h. auch der deutsche Sprachakzent ist

[1]) SCHÖLL S. 101.

[2]) BRETSCHNEIDER-BINDSEIL, Corp. reformat. XX.

[3]) S. 18.

[4]) Herausgegeben von C. MÜLLER-FRAUREUTH, Straßburg, Trübner, 1895.

[5]) S. 43.

nichts anderes als die verschiedene Tonhöhe der Silben und die Existenz eines Hochtons im (einfachen wie zusammengesetzten) Wort. Mit dem *circumflexus* weiß Laurentius nichts Rechtes anzufangen.

J. Clajus deutsche Grammatik 1578[1]) braucht *accentus* so wie oben Servius und wie wir, wenn wir sagen: *geben* hat den ‚Akzent' auf der ersten Silbe.[2]) Der Verfasser denkt sich darunter, wie S. 18,16 beweist, einen ‚Hochton'.

Albertus und Clajus kennen beide den ‚emphatischen' Akzent, d. h. besondere Betonung von Silben, einen Gegensatz anzudeuten oder einem Worte besonderen Nachdruck zu verleihen. In solchen Fällen gibt es Abweichungen vom normalen Wortakzent:[3]) der Hochton verschiebt sich oder sonst tieftonige Wörtchen werden hochtonig. Hier findet sich also zuerst der Unterschied des normalen grammatischen und des besonders begründeten ‚emphatischen' Akzents.

Albertus hat in solchen Fällen beobachtet, daß es sich nicht nur um eine Erhöhung (*acuere*), sondern auch noch um eine Verstärkung (*fortificare*)[4]) der Monosyllaba — von ihnen spricht er hier allein — handele. Der Gedanke, Akzent und Tonstärke zusammenzubringen, wird aber in der deutschen Grammatik zunächst nicht verfolgt. Erst später tritt er aufs neue hervor. Einstweilen bleibt für den deutschen Gelehrten Akzent = Silbenton oder Wortton. So redet denn Opitz in der Deutschen Poeterey 1624[5]) nur vom ‚hohen' und ‚niedrigen' Ton, als er für den Versbau die Beobachtung des Wortakzents fordert. —

Melanchthon warnt in seiner griechischen Grammatik[6]) davor, Länge und Hochton, Kürze und Tiefton zu verwechseln. Es muß wohl Gelehrte gegeben haben, die das Wesen des griechischen und lateinischen Akzents in der Quantität gesehen haben. Vielleicht sind solche Ansichten aus der Erwägung erwachsen, daß in den alten Sprachen die Stellung des ‚Akzents' von der Quantität der Endsilben abhängt, vielleicht stammen sie aus Spekulationen über antike Versbetonung. Auch in die deutsche Grammatik ist diese Lehre eingedrungen. Eine Gruppe deutscher Grammatiker redet von Länge und Kürze, wo die andern von ‚hohem' und ‚niedrigem' Tone sprechen. Dahin gehört vor allem G. Schottel, Von der Teutschen Haubtsprache, 1663, Buch IV (Poetica Germanica) Kap. 2 ff.: *wohnet demnach in jedem Teutschen Worte eine Zeit, das ist: Daß eine gewißmessige Zeit in Aussprechung und Anhörung der Wörter erfordert werde, und daß die Silben der Wörter nicht mit gleicher Länge oder Kürtze auß unserem Munde hervorbrechen, sondern genau und wolanständlich, nach dem Geheiß ihrer Uhrankunfft und Eigenschafft, daher fließen müssen.* Schottel

[1]) Herausgegeben von WEIDLING 1894.
[2]) S. 16.
[3]) Alb. S. 44; Clajus S. 17,16 u. 18,15 ff.
[4]) Vgl. auch Schottel S. 825.
[5]) Herausgegeben von WITKOWSKI, S. 182.
[6]) a. a. O. S. 18.

geht zweifellos von der antiken Metrik aus; denn er unterscheidet neben Länge und Kürze auch ‚Mittelzeit' (in Suffixen wie *-nis, -ung, -heit*). Von Akzenten redet er gar nicht. Vgl. noch S. 825, über emphatischen Nachdruck. Derselben Theorie hängen an R. Weckherlin in der Vorrede zu den gaistlichen und weltlichen Gedichten 1641[1]) und Ph. Harsdörffer (vor Schottels Verskunst S. 796); von späteren u. a. Gottsched, Deutsche Sprachkunst[5] 1762, T. IV, S. 590. Breitinger, Crit. Dichtk. II, 440 polemisiert dagegen.

Damit ist eine Verschiebung des Begriffs ‚Akzent' gegeben. Wenn Gottsched lehrt (a. a. O.), *man nennet eine Syllbe lang, wenn der Ton in der Aussprache, in Vergleichung mit den benachbarten Syllben etwas länger darauf ruhet* (S. 590), alle Haupt-, Bei-, Zeitwörter haben wenigstens eine lange Silbe, weil sie die rechten Hauptbegriffe unserer Gedanken sind, darauf in einer Sprache alles ankömmt (S. 593 f.), so sieht man deutlich, daß der Begriff Quantität bei ihm dieselbe Funktion hat wie früher der der Tonhöhe, und daß ihn nur die Geschichte des Wortes *accentus* hindert, diesen Kunstausdruck hier anzuwenden. Doch braucht Gottsched ungescheut das gleichbedeutende Wort ‚Ton' (τόνος). —

Eine dritte Verschiebung des Begriffs bahnt sich bei Gottsched an. Schon Breitinger sprach Crit. Dichtk. II, 440 von dem Wechsel ‚hoher' und ‚leiser' Akzente. Aber erst Gottsched setzt ‚Stärke' mit Länge gleichbedeutend; a. a. O. S. 594: es ist billig, *daß sie* [die Hauptbegriffe] *mit einem stärkeren Tone von den übrigen kleineren Redetheilchen unterschieden werden*; S. 566: *in der Aussprache bekommt die Hauptsilbe, oder das Stamm- und Wurzelwort, einen längeren Ton, das ist, es wird mit größerem Nachdrucke ausgesprochen.* S. 593 redet er vom bloßen ‚Gewicht der Aussprache'. Man erinnere sich der gelegentlichen Bemerkung des Albertus über Emphasis. Der ‚Ton' ist also für Gottsched Länge, Mittelzeit, Kürze oder — was dasselbe ist — größerer oder geringerer Nachdruck, Stärke, Gewicht. Es fehlt nicht ein Hinweis auf den Satzakzent; vgl. die Bemerkung über die Hauptbegriffe. Immerhin steht für Gottsched die Silbendauer im Vordergrund. Dabei beachte man, daß Gottsched sowohl die Zeiten wie die Stärkeverschiedenheiten rein relativ nimmt: an absolute Dauer oder Stärke denkt er nicht (S. 591 Anm. b).

Bald wird aber die Quantität zu Gunsten der Stärke entthront, und das Wesen des Akzents ausdrücklich als Stärkevermehrung, Verstärkung der Hauptsilbe begriffen. Das geschieht, soviel mir bekannt, zuerst in dem Buche des sizilianischen Abbés Scoppa: Les beautés poétiques de toutes les langues etc., 2 Bde., Paris 1816. Unter *accent grammatical* versteht Scoppa *un appui, un coup, un esprit de la voix qui domine sur une des syllabes de chaque mot.* Dieser *appui* gebe dieser Silbe nicht *une élévation*

[1]) H. FISCHER, Stuttgart, Lit.Ver. Nr. 199, I, 293, 88 ff.

de voix, wie die Grammatiker meinen, sondern *un esprit d'énergie.* Tonerhöhung und -vertiefung hätten mit dem Akzent nichts zu tun.[1])

Den bisher umschriebenen Bedeutungsinhalt des Wortes *accent* teilt ein und erweitert d'Olivet im Traité de la prosodie françoise, angehängt an Girard, Synonymes françois 1770. Er unterscheidet S. 19 ff. *l'accent prosodique* (*l'aigu, le grave, le circonflexe* als Tonhöhen), *l'accent oratoire* (Ton der Frage, Antwort, Erzählung, Klage u. s. w.; *toutes les passions ont leur accent*), *l'accent musical* (*accentus* der Kirche), *l'accent provincial* (alle Eigentümlichkeiten der Provinzaussprache), *l'accent imprimé* (Schriftzeichen). Dabei sieht man, wie der Begriff nicht nur Tonhöhe, -dauer, -stärke, sondern sogar den ganzen Sprachklang mit umfaßt (S. 20). Er wird jeweilig als Inbegriff mehrerer oder aller der genannten Faktoren bestimmt.

Von d'Olivet ist beeinflußt der Verfasser des Artikels ‚Akzent' in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste, 1. Aufl. 1772, 2. Aufl. 1792. Er unterscheidet grammatischen, oratorischen und pathetischen Akzent.

Das Wesen des ersteren sieht er in Tonerhöhung und -vertiefung, wie Albertus und Clajus. Aber er greift tiefer: die Wirkung des grammatischen Akzents ist es, das Wort von den umstehenden abzulösen und für sich zu einem Ganzen zu machen. Akzent ist das ordnende Prinzip des Wortes und das, was die Rede in Wörter zerlegt. Damit wird sichtlich die Lehre der Griechen vom *κύριος τόνος* und der Lateiner von der *anima vocis* und *verborum* weitergeführt. Der oratorische Akzent ist der der Emphase und des Gegensatzes: hier werden Gedanken von Albertus und Clajus fortgesetzt. Nach d'Olivet kommt hinzu der dritte Akzent, der auch ‚Redeton' heißt. Er wird bestimmt als der Klang der Stimme, insofern er für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas Sittliches oder Leidenschaftliches hat, also der ‚klägliche, weinerliche, freudige, pöbelhafte, hohe etc. Ton'. Vgl. unter ‚Ton' Bd. IV S. 537, ein Artikel, der recht lesenswert ist. Die Mittel, diesen pathetischen Ton zu erzeugen, sind mannigfach (S. 538): vor allem Stärke-, Zeit-, Tonhöhenabstufung und ‚ästhetische Beschaffenheit der Stimme'.

Bemerkenswert ist die Definition von Akzent: die Modifikation der Stimme, wodurch sich in der Rede oder in dem Gesang einige Töne vor andern auszeichnen, und wodurch also überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Stimme des Redenden kommen. Denn damit wird der Versuch gemacht, den Akzent als solchen definitiv von Tonhöhe, -dauer oder -stärke, d. h. einem ganz bestimmten einzelnen Bestandteil, loszulösen.

Die bisherige Entwicklung des Begriffs mußte zur Folge haben, die Wirkungen der Höhe, Stärke und Dauer gleichgerichtet zu denken. So scheint sich auch Sulzer die Sache vorzustellen.

[1]) Vgl. F. SARAN, Der Rhythmus des französischen Verses. Halle, Niemeyer, 1904, S. 28.

Klopstock

Eine neue Entwicklung leitet Klopstock ein, besonders durch die Bemerkungen der Gelehrtenrepublik 1774 S. 345. Er redet freilich, seinen deutschtümelnden Neigungen folgend, nicht von Akzent, sondern nur von ‚Tonmaß', meint aber dasselbe wie Gottsched. Er bildet dessen Lehre weiter, als seinen Schüler sich auch darin zeigend, daß er nicht von Tonhöhe, sondern nur von Tonmaß redet; dabei ist ihm Länge und Nachdruck eins, so wie Gottscheden (Gel.R. S. 348). Das Neue und Bedeutende der Lehre Klopstocks liegt darin, daß er die Grade der Länge und Kürze mit Entschiedenheit von dem Bedeutungswert der Wörter und Silben ableitet, und daß er mit feinem Ohr nicht nur Länge, Kürze und Mittelzeit, sondern genauer Längen und Überlängen (S. 350), Kürzen und schnellere Kürzen oder ‚Verkürzungen' (S. 351), fast lange, mittlere und fast kurze Mittelzeiten (ebd.) unterscheidet. Der größte Fortschritt aber, den er macht, ist methodischer Natur: er befreit sich von der papiernen Theorie der Schulmetrik und Grammatik und lehrt mit dem Ohr beobachten. So wenig Zusammenhang und Folge seine Behauptungen und Beobachtungen haben, überall spürt man den Dichter, der mit feinem Ohr und feinem Sprachgefühl Worte und Silben wägt. Deshalb hat er auch der Akzentforschung den kräftigsten Anstoß gegeben.

Seine Hindeutungen benutzt K. Ph. Moriz in dem bekannten Versuch einer deutschen Prosodie 1786. ‚Prosodie' sagt er, weil er wie Klopstock und dessen Vorgänger den Nachdruck auf die Quantitäten legt. Tatsächlich gibt er eine ‚Akzentlehre'. Moriz scheidet — nach Breitinger — zuerst ausdrücklich Tonhöhe und Quantität; sie gingen gewöhnlich zusammen, aber nicht notwendig. Dann aber führt er Klopstocks Ansicht, die Quantitäten der Wörter und Silben hingen vom Bedeutungsinhalt, vom Begriffe ab, wenigstens für die einsilbigen Wörter durch. Er stellt eine Skala der Monosyllaba auf. Vom Substantiv und Adjektiv, überhaupt vom Vollwort an stuft sich die Begriffsschwere, analog die Silbendauer, gradweise ab, bis die letzte Stufe mit den proklitischen und enklitischen Pronominibus und Partikeln erreicht ist. Seine Arbeit wird ergänzt durch J. H. Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache 1802. Voß fußt auch durchaus auf Klopstock. Aber er führt vorzugsweise den Gedanken Klopstocks von den verschiedenen Graden der Quantitäten durch. Namentlich für die Nebensilben und ‚unbetonten' Wörtchen werden feine und wertvolle Angaben gemacht. Zugleich erkennt er an, daß auch durch die Beschaffenheit der ‚Buchstaben' die Silbenzeit vermehrt oder vermindert werde.

Die deutschen Grammatiker, die im Sinne der älteren Schule (Clajus, Gottsched) arbeiten, benutzen nun die wichtigen Erkenntnisse Klopstocks und Sulzers, jeder von seinem Standpunkt.

J. Chr. Adelung, Umständliches Lehrgebäude der deutschen Sprache, 2 Bde., 1782, I, S. 245 ff. stellt in seiner Akzentlehre wieder das Melische in den Vordergrund.

Er definiert: *der Ton* — ‚Akzent' zu sagen, hält er für unnötig (S. 246) — *ist die vorzügliche Erhebung der Stimme, mit welcher eine Sylbe vor der andern ausgesprochen, und dadurch gleichsam vor den übrigen heraus gehoben wird.* Eine solche Silbe ist die ‚betonte' des Wortes, die andern sind ‚unbetont' oder ‚tonlos'. Von Klopstock hat Adelung gelernt, daß der Ton vom ‚Nachdruck' (S. 246) der Silbe, d. h. ihrem Bedeutungswert (S. 248, 253), abhängt. Es wird schon von ihm eine Skala der Akzente nach den Wortklassen versucht, ein Unternehmen, das erst Moriz bis ins einzelne durchführte.

Aber auch ‚Stärke' gehört zum ‚Ton'. Über das Verhältnis von ‚Nachdruck', ‚Stärke' und ‚Tonerhebung' herrscht freilich Unklarheit (S. 247 f.). Von der Gegenpartei lernt Adelung noch, daß auch die Silbendauer mit dem ‚Tone' etwas zu tun habe: er redet (S. 248) vom ‚gedehnten' und ‚geschärften' Ton. Man kann also sagen: ‚Akzent' oder ‚Ton' ist für Adelung Tonerhöhung von verschiedener ‚Stärke' und ‚Dauer'. Haupt- und Nebenton als Arten des Silbentones werden geschieden. Man sieht, daß die umfassendere Definition Sulzers bei Adelung nachwirkt.

K. F. Becker, Ausführliche deutsche Grammatik, 1836, 2 Teile, benutzt den alten Gedanken, den *accentus* als die *anima vocis* zu bezeichnen und führt zugleich Sulzers Andeutungen weiter. Die Betonung (I, S. 39 f.) ist ihm eine wunderbare Erscheinungsweise der organischen Gestaltung der Begriffe und des Gedankens, der Einheit der Sprachelemente und ihrer Unterordnung. Sie ist einerseits Ausdruck des Begriffsverhältnisses und heißt als solche ‚logisch'. Insofern sie andererseits die Einheit und das Ebenmaß im Geistigen ausdrückt, wirkt sie immer auch ästhetisch: in dieser Beziehung heißt sie ‚rhythmisch'. ‚Logische' und ‚rhythmische' Betonung sind aber nur zwei Seiten derselben Sache; man darf sie nicht trennen.

Becker steht durchaus auf Sulzers Schultern. Vgl. besonders S. 46. Doch eins ist bei ihm neu. Sulzer bezeichnet den Akzent wesentlich als das, was Abwechselung und Mannigfaltigkeit in die Rede hineinbringt; Becker außerdem noch als das, was darin Einheit und Ebenmaß herstellt. Ob der Akzent in Veränderung der Tonhöhe, -dauer oder -stärke besteht, sagt Becker nicht. Darauf kommt es ihm bei seinem eigentümlichen Standpunkt nicht an. Denn — und das ist das Wichtigste — er löst, wenigstens mit obiger Definition, den Begriff ‚Betonung' wirklich von seinen Faktoren ab. Betonung ist ihm darin nicht identisch mit Tonhöhe oder einem andern der hergehörigen Faktoren; Betonung ist ihm auch kein Inbegriff solcher Faktoren, sondern sie ist etwas, das hinter oder über diesen Faktoren steht, etwas von diesen Unterschiedenes.

Dadurch, daß Becker der Betonung auch Einheit und Ebenmaß als Merkmale zuweist und sie, insofern sie das umfaßt, ‚rhythmisch' nennt, ist er der Vater der Lehre geworden, die sogar in der schlichten, sachlichen Prosa stets etwas Rhythmisches findet. Er redet vom Rhythmus eines

Wortes, eines Satzverhältnisses, eines ganzen Satzes (S. 49). Er meint damit jedoch lediglich die Tatsache, daß sich im Satz und seinen Teilen eine Ordnung findet, vermöge deren wir die Rede leicht überschauen und in uns aufnehmen (I, 50), daß also der Satz und seine Teile keine Silbenhaufen, sondern ‚organische' (I, 50), wohlgegliederte Einheiten sind.

Wäre Becker konsequent, dann müßte er sagen: Akzent ist eben jene Unterordnung der Satzteile untereinander und jene als ebenmäßig gefühlte Einheit; er ist nichts anderes als jene organische Gliederung, abstrakt gedacht, selbst. Aber das tut er nicht. Betonung als Mittel, jene Gliederung auszudrücken und Betonung als jene organische Gliederung selbst gehen ihm durcheinander. Die definitive, klare Trennung des Akzents von den Faktoren, die ihn konstituieren bezw. von den Merkmalen, die seinen Begriff ausmachen, wird noch nicht vollzogen. —

Die vergleichende und die historische deutsche Grammatik wendet sich wieder von Adelung und Becker ab. Sie kehrt zunächst fast völlig auf den Standpunkt der antiken Grammatik zurück. Akzent ist Tonhöhe. Doch wirkt die Erkenntnis der andern Richtung, daß es drei oder gar mehr Abstufungen gebe, nach. J. Grimm unterscheidet daher in der deutschen Grammatik I (1822) S. 20 ff. außer Hochton und Tiefton noch die Tonlosigkeit. ‚Tiefton' tritt bei ihm an die Stelle der ‚Mittelzeit'; denn tieftonig sind z. B. Ableitungssilben wie mittelhochdeutsch *-ære*. Tonstufen und Quantitäten, Akzent und Prosodie werden ausdrücklich geschieden (S. 22). „Akzent oder Ton (*tonus*) ist die den Laut begleitende Hebung oder Senkung der Stimme" (S. 20).

Stellt sich J. Grimms Terminologie als ein Kompromiß zwischen der musikalischen und quantitierenden Akzenttheorie dar, so steht die K. Lachmanns, Über althochdeutsche Betonung und Verskunst, Kl. Schr. I, 358 ff., der antiken näher. Tiefton ist für Lachmann das, was Grimm Tonlosigkeit nennt; tieftonig sind ihm also die Präfixe *gi-, fir-, bi-* (S. 366). Der Abstufung der Silbentöne, die Grimm durch seine besonderen Termini ausdrückt, wird er durch Erneuerung der Worte Haupt- und Nebenakzent oder -ton gerecht, die aber nur verschiedene Arten des Acutus bezeichnen sollen (S. 359 f.).

Im übrigen spricht er vom ‚hohen' Akzent (S. 360), von ‚Betonung' der Worte, d. h. der Tonabstufung ihrer Silben (S. 366), von ‚dem Ton' einer Präposition (S. 369), von der Verschiebung ‚des Akzents' (S. 373).

Klopstock und seine Schüler setzten das Wesen des ‚Tones' in die Quantität, indem sie diese vom Bedeutungsgewicht der Silben abhängen ließen; die Germanisten kehrten zur ursprünglichen musikalischen Auffassung zurück. Bald gelangte man dazu, wie der Abbé Scoppa, die Stärke oder den Nachdruck in den Vordergrund zu schieben.

Schon J. C. A. Heyse, Theoretisch-praktische deutsche Grammatik u. s. w. 1814, 2. umgearbeitete Auflage 1827, definiert in der 5. Auflage

I, S. 176: „In der Sprache verstehen wir unter Ton den Grad der Stärke, mit welchem der Sprachlaut hervorgebracht wird, oder die denselben begleitende Hebung und Senkung der Stimme. ‚Silbenton', ‚Wortton', ‚Satzton' werden unterschieden. ‚Ton' und Silbendauer werden — wie bei Grimm — streng gesondert (S. 178). Den ‚pathetischen' Akzent Sulzers, den ‚Provinzialakzent' d'Olivets kennt Heyse nicht.

Mehr und mehr tritt seitdem das Melische in den Theorien zurück und das Dynamische hervor. Z. B. braucht F. Zarncke in Kapitel VIII seiner Einleitung ins Nibelungenlied zwar die Ausdrücke J. Grimms, aber er denkt dabei (vgl. S. XCVIII der 5. Auflage) offenbar nur an Stärkegrade. Dasselbe gilt von H. Pauls mittelhochdeutscher Grammatik (6. Auflage, § 10, 11 Anm. 2 u. 5, 12) zweifellos, weil die Grimmsche Terminologie gerade für die Tonführung der mittelhochdeutschen Wörter umgekehrt werden müßte, wenn sie richtig sein sollte. Vgl. unten § 13. Deutlich sagt Vilmar-Grein (Die deutsche Verskunst, 1870, § 2), Betonung sei Stärke (vgl. auch § 8), braucht aber doch Grimms Ausdrücke (§ 5).

Das Wesentliche der deutschen Betonung in der Stärke zu sehen, dazu hat offenbar die Vergleichung mit der griechischen beigetragen. Den Unterschied beider Akzentsysteme legte man schließlich in den Ausdrücken musikalisch(chromatisch)-dynamisch(exspiratorisch) fest. So z. B. die griechische Grammatik von R. Kühner. Die Quantität ist als einziger Faktor seit J. Grimm von den Grammatikern nicht wieder anerkannt worden. —

Die dynamische Auffassung des deutschen Akzents ist lange Zeit populär gewesen, wohl unter dem Einfluß der neueren griechischen und lateinischen Grammatik. Vgl. Christ, Metrik der Griechen und Römer[2] § 76. H. Pauls Grundriß[1] I, 284. E. Sievers Phonetik[5] 570.

Aber die Phonetik, die vergleichende Sprachwissenschaft und die Mundartenforschung führten sehr bald wieder zur Erweiterung des Begriffs.

Zunächst nahm man die Tonhöhenabstufung wieder auf. K. Brugmann, Grundriß[1] I (1886) S. 530, definiert: „Unter Betonung im weitesten Sinne versteht man die Abstufung eines Satzes nach Intensität und Tonhöhe seiner Glieder". O. Behaghel folgt ihm darin in Pauls Grundriß der germanischen Philologie I (1891) S. 284. Und F. Wulff polemisiert Skandin. Archiv I (1892) S. 62 ff. ausdrücklich gegen die allmählich eingerissene Vernachlässigung der Tonhöhe in der Akzentlehre. Seit der Zeit lehrt man meist, daß der Akzent in jeder Sprache auf Stärke- und Tonhöhenabstufung beruhe, nur seien beide Bestandteile, der exspiratorische (dynamische) und musikalische (tonische, chromatische), verschieden gemischt. Im Griechischen herrsche dieser, im Germanischen jener.

Die Quantität hat, soviel ich weiß, erst Ed. Sievers wieder voll in die Akzentlehre aufgenommen, nachdem schon R. Benedix, Der mündliche Vortrag, Bd. II (Leipzig, Weber, 4. Aufl., 1888, S. 3) einen energischen Versuch gemacht hatte. Bei Sievers finden wir auch unter den Neueren

die umfassendste Definition von Akzent. Grundzüge der Phonetik[5] (1901) § 609, 617 lehrt er: „Wir verstehen unter der Akzentuierung eines Wortes die relative Charakteristik aller seiner Silben, unter Satzakzentuierung die relative Charakteristik aller einzelnen Teile eines Satzes oder die relative Charakteristik der einzelnen Sätze gegeneinander". „Für die phonetische Charakteristik des Satzes und seiner Teile kommen aber in erster Linie die drei Variationsmittel: Abstufung nach Stärke, Tonhöhe und Dauer in Betracht." Damit ist zugleich angedeutet, daß es außer den drei Mitteln noch mehr (z. B. Stimmqualität § 617) gebe.

Sievers stellt den allgemeinen phonetischen ‚Charakter' des Satzes und seiner Teile den ‚Variationsmitteln', d. h. den Mitteln der Charakteristik entgegen. Damit betritt er den schon von Sulzer-Becker gefundenen Weg, der konsequent weiter begangen zur völligen begrifflichen Trennung des ‚Akzents' von seinen Faktoren oder Bedingungen führen muß. Sievers steht auch darin Becker nahe, daß er schlechtweg jeder Prosa einen gewissen ‚Rhythmus' (Phonetik § 620) und eine gewisse ‚rhythmische' Gliederung (‚Sprechtakte' § 621) zuschreibt. Unter ‚Rhythmus' versteht er dabei einen gewissen Wechsel ‚stärkerer' und ‚schwächerer' Silben, wodurch Silben zu Einheiten höheren Grades zusammengefaßt werden. Auch insofern erweitert Sievers die Akzentlehre, als er eine neue Bedeutung des Begriffes ‚Silbenakzent' einführt. Denn er zeigt, daß Verhältnisse der Subordination wie im Worte so schon in der Silbe bestehen: der Sonant ist den Konsonanten übergeordnet (§ 569, 576 ff.).

§ 4.

Fortsetzung. Bestimmung der Begriffe ‚Akzent', ‚Melos' und ‚Sprachklang'.

Diese Skizze einer Geschichte des Akzentbegriffs zeigt, wie vieles und wie verschiedenes man unter dem Worte begreift. Aber sie lehrt auch deutlich, daß man durch die Beobachtung und den Zwang der Tatsachen von einem gewissen Ausgangspunkt aus immer wieder nach einer ganz bestimmten Richtung getrieben wird.

Die ursprüngliche griechische Theorie des Akzents enthält drei Erkenntnisse: 1. daß unter den Silben des Wortes eine über alle andern herrscht, also im Wort die Beziehungen der Über- und Unterordnung walten; 2. daß die verschiedene (relative) Höhe der Silbentöne das Zeichen ist, woran man jenes erstere erkennt; 3. daß gewisse Silben einen Tonfall enthalten.

Bei der Übertragung dieser Lehre auf moderne Sprachen ergibt sich allmählich, daß sie nicht zureicht. Tonhöhe wird wechselnd durch Dauer und Stärke, schließlich durch Kombinationen dieser Faktoren ersetzt. Neue Faktoren (Klangfarbe bei Sulzer) treten hinzu. Man entdeckt den Tonfall in Wort und Satz, und nachdem der Kreis der Möglichkeiten durchlaufen

ist, fängt man an (Sulzer, Becker), den Akzent als solchen von jenen Eigenschaften der Silben begrifflich loszulösen. Inzwischen ist dem Silbenakzent und Wortakzent schon der Satzakzent u. a. hinzugefügt worden.

Dieselbe Bahn wird in der vergleichenden und historischen Grammatik des 19. Jahrhunderts wieder durchlaufen: J. Grimm steht im wesentlichen auf dem griechischen, Ed. Sievers auf dem Sulzer-Beckerschen Standpunkt.

Man darf aus diesem eigentümlichen Gange der Forschung wohl schließen, daß der griechische Begriff *προσῳδία* zwar eine wichtige Seite der Sprache richtig bezeichnet, aber seine wissenschaftliche Formulierung den ganzen Sachverhalt bei weitem nicht umfaßt und erschöpft. Bei zunehmender Erkenntnis ist das Wort mit immer reicherem Inhalt gefüllt, der Begriff immer konsequenter ausgebildet und geklärt worden. Wirklich klar und deutlich ist er aber auch heute noch nicht, so daß E. Seelmann, Neue philologische Rundschau 1887, S. 191 mit Recht über die mangelhafte Bestimmung und Vieldeutigkeit des Begriffs klagen konnte.

Der Eindruck einer Über- und Unterordnung von Silben im Wort ist sichtlich die grundlegende Erkenntnis gewesen: daher der *κύριος τόνος τῆς λέξεως* der Griechen. Nicht die Tonbewegung im Wort als solche, nicht die absolute Tonhöhe der Silben interessierten zunächst, sondern nur die Unterschiede der Silbentöne, insofern sie den Eindruck der Über- und Unterordnung hervorriefen. Daraus begreift sich unschwer, daß man später vom Wortakzent zum Wortgruppen- und Satzakzent weiter ging. Denn eine Unterordnung von Silben findet offenbar nicht bloß im Worte statt. Es begreift sich auch, wie man wechselnd statt der Tonhöhe die Dauer und Stärke einsetzen konnte, ohne den Inhalt des Begriffes ‚Akzent' zu vernichten. In der Tat haftet der Akzent weder an der von den Griechen entdeckten Tonbewegung (Hauptsilbe hochbetont) noch an den Tonhöhen der Stimmtöne überhaupt. Gewisse mittel- und süddeutsche Mundarten haben eine der griechischen genau entgegengesetzte Betonung. Sie legen die Hauptsilbe der Worte tief, die Nebensilben höher. Ich habe dasselbe in Oberitalien und Florenz durchweg beobachtet. Für solche Dialekte hätte die griechische Terminologie eigentlich umgekehrt werden müssen. Aber man schalte die Stimmtöne durch Flüstern aus, und der Sprachakzent bleibt ungestört. Ein Zeichen, daß er nicht mit dem Tonfall identisch ist. Auch die Wirkungen der Abstufung in der Silbendauer kann man unterdrücken, wenn man alle Silben gleich lang (etwa nach dem Metronom) spricht. Der Akzent wird dann geschädigt, aber er verschwindet nicht. Die Druckstärke läßt sich nivellieren, wenn man eine Sprechmaschine benutzt. Die Sprache wird auf derselben eintönig und kindlich, aber der Akzent bleibt erkennbar. Ja man kann in abstracto Tonbewegung und Zeitabstufung der Silben, dazu auch Stärkeabstufung gleichzeitig unterdrücken, wenn man sich die Sprechmaschine flüsternd und nach dem Metronom sillabierend vorstellt: immer bleibt Sprachakzent, sei es auch stark modifiziert.

Man könnte sagen: dann liegt das Wesen des Akzents in andern Bestandteilen der Sprache als den meist genannten. In der Tat weist Sievers noch auf neue ‚Variationsmittel' hin, z. B. Stimmqualität. Aber ein einfaches Experiment lehrt, daß solches Ausweichen vergeblich ist. Man versuche mit geschlossenen Lippen und feststehender Zunge ‚deutlich' zu sprechen. Dann bringt man nur die Bewegung der Stimmtöne heraus. Aber der Akzent der gewollten Mitteilung bleibt erkennbar, viele Feinheiten der Über- und Unterordnung treten hervor, mag auch noch so viel vom Akzent verloren gehen.

Alles das rechtfertigt es durchaus, daß die weiter gehende Akzentforschung stets dahin kommt, den Akzent als solchen von den Mitteln, ihn zu erzeugen, begrifflich abzutrennen, Akzent und Faktoren des Akzents zu scheiden. Akzent ist als die Seele der Rede etwas, was nicht mit der phonetischen Materie identisch ist.

Eine andere Konsequenz des Urgedankens ist die Erweiterung des Akzentbegriffs, die, wie es scheint, zuerst Sulzer und Becker, dann vor allem Sievers vornehmen. Der Akzent ordnet nicht nur über und unter, wie schon die Griechen wußten, sondern er teilt auch die Rede ein. Er faßt zusammen und gruppiert. Sulzer sagt ausdrücklich (a. a. O. I, S. 16a): „Daß das Ohr die Rede in Wörter abteilet, kömmt bloß von dem Akzent her", der Akzent teile die Rede in Glieder ab und gäbe diesen Gliedern Mannigfaltigkeit (ebd.). Nach Becker stellt die Betonung die Einheit in Wort, Wortgruppe und Satz her, sie drückt ‚die organische Gestaltung des Begriffs und des Gedankens' aus. Sievers unterscheidet eine Gliederung des Satzes in Silben, dann darüberstehend eine in Sprechtakte (Phonetik § 622) und auch Sprechtakte können sich noch übereinander erheben und so zu großen Takten, gleichsam zusammengesetzten, verwachsen (§ 647). Sievers betrachtet also eine Gliederung von mehreren übereinander stehenden Ordnungen als zum Wesen des Akzents gehörig.

Becker und Sievers sind in ihrer Terminologie freilich nicht ganz glücklich. Diese Seite des Akzents nennen sie ‚rhythmisch' und legen damit eine Vermischung der Begriffe ‚Akzent' und ‚Rhythmus' nahe. Dieselbe ist weder nötig noch erlaubt. Die Sprache des gewöhnlichen Verkehrs, die Kunstprosa (wissenschaftlicher Vortrag, Predigt, politische Rede, poetische Prosa) sind selten rhythmisch, nicht selten unrhythmisch, meist rhythmuslos. Jene eigentümliche Wirkung, die von Tanzmusik, Verspoesie, Klopstocks freien Rhythmen, Schleiermachers Monologen u. a. ausgeht, dies mehr oder minder ausgeprägte Wohlgefallen an der reinen Schallform, fehlt bei der Prosa für gewöhnlich ganz. Die Prosa ist in diesem Punkte indifferent. Ihre Schallform entbehrt durchaus nicht der Ordnung, der Glätte oder wie man sich noch ausdrücken mag. Aber man darf diese Ordnung eben nicht Rhythmus nennen. In der Tat soll auch bei Becker und deutlich bei Sievers nicht Gleichheit dieser Ordnung der Prosa mit dem Rhyth-

mus des Tanzes oder der Poesie behauptet werden. Es kommt diesen Gelehrten nur darauf an, festzustellen, daß die Sprache dem Akzent auch ihre Gliederung in größere und kleinere Gruppen verdankt, und daß diese Gliederung den Eindruck des Geordneten macht, daß sie vom Hörenden leicht übersehen und aufgenommen wird.

Auch dieser Gedanke folgt notwendig aus der griechischen Theorie. Denn jede Über- und Unterordnung gliedert die Reihe, in der sie bemerkt wird, in Teile. Sie verbindet und trennt gleichzeitig. Es kommt nur darauf an, die Teile richtig abzugrenzen. Sulzer und Becker ließen sich — begreiflich genug — von der Teilung der Schrift nach Worten täuschen. Erst die neuere Phonetik (Sweet, Sievers) lernte rein nach dem Ohre trennen.

Trotz mannigfacher Erweiterung und Berichtigung des alten Begriffs fehlen Widersprüche auch heute nicht. Wo Silben einander über- und untergeordnet sind, empfinden wir die übergeordneten als wichtiger, bedeutsamer, für den Eindruck des Ganzen wesentlicher als die untergeordneten. Wir sehen durch die oben S. 18 angestellten Versuche, daß solch wichtigere Silben durchaus nicht, wie man meist glaubt, mit stärkerem Atemdruck, d. h. lauter, gesprochen werden müssen als die minder wichtigen. Silbenstärke oder Lautheit und ‚Wichtigkeit' sind ganz verschiedene Dinge. Eine Silbe kann dem Hörer durch sehr verschiedene Mittel ‚wichtiger' gemacht werden: merkliche Tonerhöhung oder Vertiefung, Dehnung u. a. m. ‚Verstärkung', d. h. größere Lautheit, ist gar nicht das vornehmste dieser Mittel.[1]) Demnach sage ich, wenn ich ausdrücken will, daß eine Silbe der andern übergeordnet ist, sie sei ‚gewichtiger' oder ‚schwerer' als diese. Soll gesagt werden, sie werde mit stärkerem Atemdruck gesprochen, töne also ‚lauter', dann nur rede ich von ‚Stärke'. ‚Schwere' und ‚Stärke' der Silben sind also scharf zu scheiden. ‚Schwere' (Gewicht) ist ein Bestandteil des Akzents, ein wesentliches Merkmal seines Begriffs, ‚Stärke' (Lautheit) einer der phonetischen Faktoren, durch die neben andern der psychische Eindruck der Schwere erzeugt wird. So führt auch diese Betrachtung dazu, den Akzent als solchen von seinen Faktoren zu unterscheiden.

Nach gelegentlichen Äußerungen der Forscher[2]) könnte es so scheinen, als ob die Silbenschwere etwas ganz Relatives wäre. Es komme nur darauf an, daß immer eine Silbe schwerer gefühlt werde als eine andere; eine Unterscheidung in absolut schwere und leichte sei nicht möglich. Diese Behauptung ist insofern richtig, als von einer objektiv meßbaren absoluten Schwere keine Rede sein kann; man kann nicht sagen, eine Silbe muß so und so schwer sein, um als Hauptsilbe stehen, so und so leicht, um eine ‚tonlose' Silbe ausmachen zu dürfen. Aber sie ist mit Vorsicht aufzunehmen, weil beim Sprechen selbst das Gefühl des Hörers zwischen schlechthin

[1]) Vgl. F. SARAN, Der Rhythmus des französischen Verses, 1904, S. 291 ff., 449. Jenaer Liederhandschrift II § 108.

[2]) Z. B. GOTTSCHED, Sprachk.[5] S. 591, b; SIEVERS, Phonetik[5] § 609.

schweren und schlechthin leichten Silben recht genau scheidet. Nur so sind ja überhaupt Regeln über die Stufen der Silbenschwere in Wort und Satz möglich geworden. Man darf also sehr wohl von absoluter und relativer Silbenschwere sprechen, wenn man sich jene Einschränkung immer gegenwärtig hält. Was unter absoluter Schwere zu verstehen sei, zeigt erst § 7.

Die kritische Prüfung der verschiedenen Akzenttheorien ergibt m. E. folgendes. Erstens: Akzent ist etwas, was von Abstufung der Tonhöhe, Lautheit etc. unterschieden werden muß. Letztere haben dem Akzent gegenüber nur die Bedeutung von Faktoren, aus deren Zusammenwirken er entspringt. Zweitens: zum Akzent gehören als wesentliche Merkmale, d. h. als Merkmale, die ihn von den andern Bestandteilen der Schallform der Sprache unterscheiden, eine gewisse ‚absolute' und ‚relative' Schwere der Silben, wodurch diese zu einander in deutlich merkbare Verhältnisse der Über- und Unterordnung treten; ferner die Zusammenfassung der Silben zu Gruppen und Gruppenkomplexen. Dabei müssen die Schweregrade der Silben so gewählt, die Zusammenfassung so eingerichtet sein, daß das Ganze übersichtlich wird und dem Bewußtsein des Hörenden bequem eingeht. Ordnung und Einheit muß in der Mannigfaltigkeit herrschen. Alle diese Merkmale gehören ihrer logischen Gegenständlichkeit nach zur Kategorie der Beziehung (Relation). Akzent ist also, psychologisch gesagt, ein Inbegriff von ausgewählten und übersichtlich geordneten Schwere- und Einheitsbeziehungen.

Aber das genügt noch nicht. Auch die quantitativen Zeitbeziehungen der Silben müssen in den Begriff mit aufgenommen werden.

Psychologisch hat das eine Schwierigkeit. Die Zeitdauer (Quantität) ist zweifellos einer der wichtigsten Faktoren des Akzents. Denn ceteris paribus fassen wir einen längeren Ton zugleich als ‚schwerer', einen kürzeren als ‚leichter' auf, d. h. Länge und Kürze sind Schwerefaktoren. Und die Folge (–) ∪ – ∪ – ∪ – hat ceteris paribus immer die Neigung, sich in Gruppen zu zwei zu zerlegen, während das bei – – – – weit weniger der Fall ist. Die Dauer ist also auch ein Faktor der Zusammenfassung. Als akzentueller Faktor steht aber die Zeitdauer mit Tonabstufung und Lautheitsveränderung auf einer Linie.

Andererseits aber ist klar, daß die Dauer der Silben auch an und für sich, ganz gleich, ob sie die Schwereabstufung und Zusammenfassung fördert oder stört, für den Bestandteil der Schallform, den ich Akzent nenne, von höchster Bedeutung ist. Ohne das Länger und Kürzer würden die Bestandteile des Akzents den Zusammenhalt verlieren. Nur mit diesem Merkmal kann man sich den Akzent der Sprache in abstracto so relativ selbständig vorstellen, wie es die Forschung seit langem tut.

Wie bei der Schwere kommt es auch bei der längeren und kürzeren Dauer nicht bloß darauf an, daß der Hörende im Verlauf der Rede eine Silbe überhaupt als länger oder kürzer als eine andere empfindet. Innerhalb der Sprache gibt es auch ‚absolute' Silbenzeiten mannigfacher Art.

Es gibt feste Längen und Kürzen. Wie bei der Schwere unterscheide man also — mit der S. 20 gemachten Einschränkung — ‚absolute' und ‚relative' Silbendauerwerte. Jene empfinden wir als mit der Sprache gegeben, diese ergeben sich aus den Größenbeziehungen der Silbenzeiten, welche beim Sprechen zufällig entstehen. Auch hier wird man annehmen dürfen, daß die Zeiten im Sinne einer Ordnung bearbeitet werden.

Akzent ist also das geschlossene Gebäude, die ‚Komplexion' dieser ausgewählten und übersichtlich geordneten Schwere-, Zeitdauer- und Einheitsbeziehungen. Denkt man sich aus einem gesprochenen Satze alle Laute — jeden isoliert vorgestellt — herausgenommen, denkt man sich von den übrig bleibenden Beziehungen dieser phonetischen Gegenstände alle die weg, welche nicht zu den oben genannten gehören, z. B. die Tonbeziehungen, insofern sie tonal, musikalisch und nicht irgendwie ordnend, zusammenfassend etc. wirken, dann bleibt der Akzent übrig. Selbstverständlich läßt er sich immer nur als Abstraktum vorstellen. In concreto kann man ihn von der Sprache nicht ablösen.

Diese übrig bleibenden ‚Beziehungen' sind nun unter den vielen in der Sprache vorhandenen eben die, welche gliedernd wirken. Der Akzent ist also mit einem Worte eine ‚Gliederung'. Dies Wort nehme man natürlich nicht als Bezeichnung des Vorgangs, sondern als Benennung des Ergebnisses des Gliederns. Vgl. Mischung (eine chemische Mischung), Forschung (z. B. ‚Quellen und Forschungen'), Behauptung. Als ‚Gliederung' aber gehört der Sprachakzent zu den sogenannten ‚fundierten Einheiten', ‚Gestaltqualitäten', die in der neueren Psychologie eine große Rolle spielen.[1])

Die Akzentlehre hat von Anfang an die Silbe als das akzentuelle Element behandelt. Ein Silbenakzent in dem Sinne, daß auch unter den Bestandteilen der Silbe, ähnlich wie in höherer Ordnung unter den Silben des Wortes (oder Sprechtaktes), Subordinations- und andere Beziehungen hervortreten, ist erst sehr spät anerkannt worden. Der *συλλαβικὸς τόνος* der Griechen hat mit dem ‚Silbenton' der Neueren gar nichts zu tun. Es fragt sich, ob man wirklich von Silbenakzent reden darf.

Es ist zweifellos, daß sich die Laute in der Silbe an Bedeutsamkeit (Schwere) und Zeitdauer abstufen, daß sie sich andererseits zu einer geordneten Gruppe, zu einer Einheit zusammenschließen. Es passen also alle Merkmale des Akzentbegriffs auf die Silbe: auch sie enthält eine Gliederung. Andererseits widerstrebt es dem Sprachgefühl, das wohlgeordnete System eines Satzes schlechthin auf die Laute und ihre immer weiter greifende Verbindung zu begründen. Als die eigentlichen Bausteine des Systems empfinden wir nicht die Laute, sondern allein die Silben. Wir verlangen eben, daß jede akzentuelle Gruppierung ohne Schwierigkeit als solche bemerkt werde, d. h. daß sich die Teile jeder Gruppe fürs Be-

[1]) A. MEINONG, Zs. f. Psychol. u. Physiol. 21, 191 ff. E. HUSSERL, Log. Unters. II, S. 254 u. 274. CHR. EHRENFELS, Syst. d. Werttheorie II, 156 f.

wußtsein wirklich phonetisch bequem sondern. Denn nur so entsteht das dem Akzentbewußtsein wesentliche deutliche Gefühl der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Diese Forderung erfüllen zwar die Silbenkomplexe, aber nicht die Silben selbst. Denn bei der Silbe überwiegt der Eindruck der Einheit den der Mannigfaltigkeit so sehr, daß uns letztere beim Hören gar nicht zum Bewußtsein kommt. Die Silbe ist eine Lautverschmelzung, nicht eine Lautzusammenfassung; die Wahrnehmung einer Gliederung fehlt beim Hören von Silben. Allerdings nur beim unbefangenen Hören. Sobald man seine Aufmerksamkeit auf die Silben als solche richtet und sich bemüht, sie in ihren Teilen genau aufzufassen, dann nimmt man auch die Gliederung darin wahr. Gleichzeitig verschwindet aber die Fähigkeit, die Gruppen höherer Ordnungen zu umspannen, sie eben als Gruppen zu begreifen: die Schallmasse zerfällt in kleine Teile und der ‚Akzent' verliert nach oben, was er nach unten gewinnt. Doch aufs unbefangene Hören kommt es allein an.

Nun gibt es freilich Fälle, in denen sich auch das naive Hören den Silben zuwenden muß: z. B. beim langgedehnten Sprechen oder Rufen (Ha-a-a-lt!), beim Stottern u. a. m. Also darf der Begriff ‚Silbenakzent' nicht ohne weiteres abgelehnt werden.

Man wird bei den Merkmalen des Akzents das Wort Silbe lieber durch Element ersetzen.

Akzent ist demnach die Gliederung der Rede. Seine Bestandteile (die Merkmale des Begriffs) sind:

1. eine gewisse ‚absolute' und relative Schwereverschiedenheit der Sprachelemente (Silben, manchmal wohl auch Laute),

2. eine gewisse ‚absolute' und relative Dauerverschiedenheit derselben,

3. eine gewisse Zusammenfassung derselben.

Diese neue Definition erweitert den Umfang des Wortes ‚Akzent' bedeutend, sie verengert ihn aber zugleich. Sogar im Verhältnis zu der Urbedeutung von *προσῳδία*. Denn das, was man für gewöhnlich ‚Sprachmelodie' — ich nenne es Melos — nennt, fällt nun aus dem Begriffe heraus. Ob mit Recht, soll später erörtert werden.

Einstweilen fragen wir weiter: was ist Sprachmelos? Das Sprachmelos beruht auf den Stimmtönen der Vokale und stimmhaften Konsonanten, in erster Linie auf denen der Silbensonanten.

Das Melos baut sich zunächst natürlich auf den Tönen auf, insofern diese als ‚Tonfolge', d. h. rein tonal wirken. Der hohe oder tiefe Ton hat im Zusammenhang als solcher zunächst seine musikalische Wirkung; ebenso der Schritt hoch — tief bezw. tief — hoch, ebenso die absoluten Intervalle (Viertel-, halber, ganzer Ton etc.). Neben diesen rein tonalen Wirkungen hat die Reihe der Stimmtöne noch andere. Gewisse Intervalle ‚führen weiter', andere ‚schließen'; der Gegensatz, ‚hoch — tief' kann zur Beschwerung von Tönen oder zur Erleichterung beitragen. Aber die Stimmtöne sind

mit letzterer Eigenschaft akzentueller, nur mit den rein tonalen Wirkungen melischer Faktor.

Die rein tonalen Beziehungen, die aus der Sukzession der Stimmtöne erwachsen, sind also der eine Bestandteil des Melos.

Aber die rein tonalen Beziehungen genügen nicht, den Eindruck eines Melos zu erzeugen. Denkt man sich die Stimmtöne ohne irgend welche andern Unterschiede als die der Höhe und Tiefe aufeinander folgend, so werden sich zwar mannigfache tonale Beziehungen knüpfen, aber wesentlich zufällige und wechselnde. Ein Ton wird im allgemeinen nur zu seinen unmittelbaren Nachbarn in Beziehung treten. Es werden Beziehungen über dazwischenliegende Töne hinweg seltener, jedenfalls nur gelegentlich eintreten. Dem Melos sind aber gerade sehr mannigfache, verwickelte und doch geordnete Beziehungen zwischen seinen einzelnen, auch zwischen weit voneinander stehenden Tönen eigen. Die Stimmtöne der Sonanten von Hauptsilben, die weit auseinanderstehen, treten in Beziehung, z. B. um einen Gegensatz auszudrücken: *der König, nicht aber seine Untertanen* (hoch — tief). Vgl. auch Sievers, Phonetik § 657 und andere Tatsachen der Art.

Offenbar bedarf es, damit aus den rein tonalen Beziehungen der Stimmtöne das Melos erwachse, der Unterstützung durch eine Gliederung, eben der oben beschriebenen akzentuellen. Also ist das Melos der Rede nichts anderes als die ‚Komplexion' der akzentuell gegliederten tonalen Beziehungen der Stimmtöne.[1]) Ich betone dabei, daß beim Begriff Melos, wie er hier verstanden wird, von dem, was das Wesen des Akzents ausmacht, abstrahiert werden muß. Schwere, Dauer, Zusammenfassung, Ordnung als solche gehören nicht ins Melos. Melos und Akzent fasse ich als zwei, wenn auch nur durch Abstraktion trennbare Bestandteile der Rede. Melos ist für mich bloß eine Tonfolge mit gewissen, eben den melischen, Eigenschaften.

Damit lehne ich einen Gebrauch des Wortes Melos, der darunter akzentuelle Gliederung + gegliederte Tonfolge versteht, ab. Ich mache einen ähnlichen Unterschied beim Worte Melodie.

Daß es beim Melos nur auf die Beziehungen der Töne, nicht auf die absoluten Tonhöhen ankommt, beweist der Umstand, daß man dasselbe z. B. Satzmelos im Diskant oder Baß sprechen kann, ohne es zu verändern. Was sich ändert, ist ein vom Melos unabhängig variierbarer Bestandteil: die Tonlage. Diese gehört zum Sprachklang.

Der Sprachklang hat mehrere Bestandteile. Er beruht auf der Tonlage (hoch — mittel — tief) der Rede, an der Eigentöne wie Stimmtöne teilnehmen, der Stimmart (Vollstimme — Murmelstimme und Übergangsstufen) und Klangfarbe der Schallmasse. Weiter auf dem Lautcharakter. Derselbe wechselt, wenn man mit gespannter oder schlaffer Muskulatur artikuliert, wenn man mit starkem oder schwachem Atemdruck spricht,

[1]) Vgl. EHRENFELS a. a. O. S. 156.

wenn man den Stimmton bei Konsonanten möglichst viel und deutlich anwendet oder ihn zurückdrängt und gleichzeitig geeignete Explosivae stark aspiriert, wenn man die gestopften Konsonantenverbindungen meidet oder sucht (siehe S. 7) u. a. m. Ferner auf der Fülle (Volumen) der Sprache und der Art der Silbenbindung (Legato, Staccato, Portato).

Das Tempo macht den Schluß in der Reihe der Bestandteile, aus denen sich die Schallform der Rede zusammensetzt. Der Sinn dieses Wortes ist an sich klar.

Es bleibt noch die oben S. 23 aufgeworfene Frage zu beantworten.

In dem griechischen Begriff *προσῳδία* liegen die Unterbegriffe ‚Gliederung' und ‚Melos', wenn auch nur als Keime, drin. Die Forschung hat sie weiter entwickelt, wenn gleich in unklarer Formulierung und begrifflicher Verwirrung, z. B. in der Formel exspiratorischer (dynamischer) — musikalischer Akzent. Oft und lange hat man sich unter Akzent Gliederung und Melos zusammengedacht.

D'Olivet bringt in den Begriff noch neue Nuancen hin: er spricht von ‚Provinzialakzent' und *accent oratoire*. Letzterer heißt bei Sulzer pathetisch, ich habe ihn ‚ethisch' genannt.[1]) Gemeint ist in diesem Fall der Inbegriff der Besonderheiten, die den Habitus einer Sprachform oder Sprechart ausmachen oder doch von andern unterscheiden. Nicht nur Besonderheiten in Gliederung und Melos, sondern auch in Sprachklang und Tempo. Dieser Gebrauch des Wortes ist durchaus eingebürgert und wird als passend empfunden.

Offenbar geht die Entwicklung der Bedeutung dahin, Akzent mit dem gleichzusetzen, was ich Schallform der Rede genannt habe: Gliederung, Melos, Sprachklang, Tempo wären dann Bestandteile des Akzents.

Mir scheint in der Tat diese letzte Erweiterung des Begriffs geboten, wenn man sich nicht dazu versteht, Akzent auf die Bedeutung ‚Gliederung' zu beschränken. Hier gilt nur die Wahl: eins oder alles. Vermittlungen sind Halbheiten. Mich dünkt aber der engere Begriff aus historischen und praktischen Gründen besser. Denn der Gedanke der Über- und Unterordnung, allgemein der der Gliederung, herrscht zu allen Zeiten so sehr, daß er offenbar den wesentlichen Kern des Akzentbegriffs ausmacht. Die Vorliebe für das Melos ist nur entstanden, weil die griechischen Grammatiker an ihm gerade die Gliederung spürten und infolgedessen sogar dem Melos als solchem — in der *περισπωμένη προσῳδία* — eine Stelle in der Lehre einräumten. Außerdem ist es terminologisch bequem, Akzent und Melos gegenüberstellen zu können. Das wird sich in der Verslehre noch zeigen. Ich verstehe demnach unter Akzent stets nur die ‚Gliederung' der Sprache oder Rede, ‚Gliederung' in dem oben umschriebenen Sinne verstanden.

[1]) Rhythmus des französischen Verses, 1904, S. 295 ff.

§ 5.
Die Sprecharten.

Nachdem klargelegt worden ist, was zur Schallform der Sprache und Rede gehört, gilt es deren Einzelheiten festzustellen. Es gilt die Eigenschaften der Sprache zu ermitteln, die ja nun einmal der Stoff ist, in dem der Dichter arbeitet. Dabei stößt man gleich auf eine Schwierigkeit. Soll man sich bei der Untersuchung an die Umgangssprache, die Sprache des täglichen Lebens halten oder an die gewählte Sprache des Predigers, Dozenten, juristischen oder politischen Redners, Rezitators, Schauspielers?

Meist hat man für die schlichte Verkehrssprache ein günstiges Vorurteil. Man glaubt in ihr die Schallform am reinsten, ohne künstliche Zutaten zu haben. Sie scheint der Mundart, also der Natur, näher zu stehen als die gewählte Ausdrucksweise, die Kunstsprache. Deshalb hat auch W. Reichel in seinen verschiedenen Arbeiten zur Akzentlehre Fälle von Betonungen des Verkehrs gesammelt und besprochen. Aber man überschätzt den Wert der Umgangssprache. Sie mag ja wesentlich unmittelbarer Ausdruck der Gedanken und Stimmungen des Sprechers sein, aber eben darum ist es oft schwer, die Motive, die psychischen Bedingungen zu erkennen, welche gerade diese und keine andere Schallform erzeugen. Denn jede, auch die geringste Änderung im Psychischen verändert sofort die Form. Haftet aus rein zufälligen Gründen das Interesse an einem Wort, so wird es akzentuell schwerer, sein Melos nuanciert sich u. a. m. Den Grund solcher Besonderheiten kann niemand wissen, weil er rein zufällig ist; ja überhaupt die Tatsache, daß hier etwas Besonderes vorliege, merkt der Forscher gar nicht, wenn er nicht schon ein feines Gefühl für Akzent, Melos, Sprachklang, Tempo hat. Es kommt dazu, daß die Umgangssprache vielfach abgerissene Worte und Satzteile braucht, in Anakoluthe fällt, überhaupt wenig Sorgfalt darauf verwendet, den Bedeutungsinhalt bis ins einzelne der in ihm liegenden gedanklichen Beziehungen auszudrücken. Die Sprachform erscheint in ihr oft in recht verkümmerter oder richtiger in wenig durchgebildeter Weise. Andererseits fordert die rhythmische Sprache der Poesie — und um diese handelt es sich ja in dieser Arbeit — Fluß und Durchbildung.

Daher ist es am lehrreichsten, gewählte prosaische Rede zum Gegenstand zu nehmen, wenn man die Gesetze einer sprachlichen Schallform sucht. Nach meiner Erfahrung eignet sich dazu am besten Prosa, die der Vortragende memoriert hat oder nach Vorbereitung vorliest. Denn an dem Inhalt, der durch genaue Interpretation des Textes festgestellt werden kann, hat jeder einen Maßstab für das, was die Schallform ausdrücken soll und darf, lassen sich willkürliche Betonungen, falsche Mele u. a. bedeutend leichter erkennen, als beim Anhören von Unbekanntem und Unkontrollierbarem möglich ist. Ferner entfaltet nur die Kunst der großen Schriftsteller und Dichter alle in einer Sprache möglichen Regeln und Schön-

heiten. Erst in der Kunst kommt der Reichtum, das Wesen und der wirkliche Wert einer Sprache zur Geltung. Romantische Vorstellungen wirken in der Neigung nach, das Richtige, Gute und Echte vorzugsweise in der Mundart zu suchen. Man halte sich immer gegenwärtig: je größer die Meisterschaft eines Schriftstellers im Ausdruck ist, um so mehr lernt man von ihm für das Verständnis der Schallform seiner Muttersprache.[1])

Noch einer Schwierigkeit begegnet der Sprachforscher.

Die Sprachform ist durchaus nichts so Konstantes, wie der Grammatiker gern stillschweigend voraussetzt. Sie ist in allen ihren Bestandteilen sogar ziemlich veränderlich. Man spreche den Satz *Ich habe das Zütrauen zu Ihnen verlóren* 1. trocken als syntaktisches Beispiel. Dann 2. ablehnend, achselzuckend. Weiter: 3. ärgerlich, 4. mit starkem, aber unterdrücktem Ärger, 5. kummervoll, 6. tieftraurig, 7. spitzig, 8. mit leidenschaftlicher Heftigkeit. Stets ändert sich die ganze Sprachform, in manchen Fällen sehr bedeutend. Im Fall 2 verwende ich ein Melos, das in sehr kleinen Schritten durchweg absteigt; dazu hellere Klangfarbe der Laute. In 3 wird bei ähnlichem Tonfall die Klangfarbe im Sinne der Oboe verändert, der Stimmton neigt zum Knarren, die Intervalle werden größer. 4. Man spricht unter starkem Druck, mit straffer Muskulatur, die stimmlosen Laute werden scharf und rauh (Aspiration), die Unterschiede der Silbenschwere werden besonders durch Beschwerung der leichteren Silben geringer, man artikuliert staccato; dadurch wird die Silbentrennung merklicher, die bei Nr. 1—3 nicht auffällt; die Gruppen der niederen Ordnungen treten hervor. 5. Mit schlaffer Muskulatur, mit schwachem Druck, die Intervalle werden klein, der Umfang der durchlaufenen Tonreihe gering (Eindruck der Monotonie), tiefere Tonlage, langsames Tempo, Klangfarbe der Stimmtöne im Sinne der tiefen Klarinette; die Gruppen der niederen Ordnungen treten hervor. 6. Dasselbe, nur alles gesteigert. 7. Zweimal steigend-fallendes Melos, sehr hohe Tonlage, staccato, Hervortreten der niederen Gruppen. 8. Großer Umfang des Melos, welches eine ähnliche Bewegung hat wie bei Nr. 7. *lo-* wird sehr schwer, der ganze Satz wird mit einem, starken Atemstoß gesprochen; Tempo schnell; die Gruppen der niederen Ordnungen werden kaum bemerkt: im Vordergrund stehen die beiden obersten, deren Gipfel *Zu-* und *-lo-* sind. Man sieht: Gliederung, Melos, Sprachklang, Tempo, alles kann sich verschieben.

Ist es bei solcher Veränderlichkeit der Sprachform erlaubt, eine systematische Lehre von der sprachlichen Schallform zu fordern? Gibt es im Fluß dieser Formen einen festen Boden, von dem aus die Fülle der Erscheinungen begrifflich bewältigt werden kann?

So verschieden jener Satz gesprochen wird, sein Verständnis leidet unter dem Wandel der Schallformen nicht. Ja sein Bedeutungsinhalt als solcher ändert sich überhaupt nicht: nur die Färbung desselben wechselt.

[1]) Saran, Rhythmus d. franz. V. S. 297.

Man variiere nun den Satz anders: *Ich habe Zutrauen zu Ihnen verloren, ich habe das Zutrauen zu Ihnen schon verloren.* Jedesmal ändert sich der Bedeutungsinhalt des Satzes. Und jede dieser neuen Variationen kann in jeder der oben besprochenen Färbungen ihrer Schallform auftreten.

Offenbar hat die Schallform einer Äußerung oder Mitteilung zwei Bestandteile. Der eine steht in engster Beziehung zu dem, was die Laute, Silben, Worte, Wortgruppen und Sätze rein für sich bedeuten und im einzelnen Falle ausdrücken sollen, also mit den Eigenschaften und Beziehungen, die jene Stücke der Rede haben, insofern sie lediglich als Symbole einer bestimmt geordneten Bedeutungsmasse stehen. Der andere hängt aufs innigste mit der besonderen und allgemeinen Gemütslage zusammen, aus der heraus die Äußerung oder Mitteilung fließt. Er läßt erkennen, mit welchem Affekt, in welcher Stimmung, mit welchen Willensregungen der Betreffende spricht, und wie sein Charakter hinsichtlich der Gemütsveranlagung ist. Man fühlt daran heraus, ob und welche Teilnahme der Sprecher an seinen Worten und ihren Wirkungen hat, und welches überhaupt sein Verhältnis zu dem ist, was er sagt. Beide Bestandteile lassen sich unabhängig variieren: ich kann denselben Satz in verschiedener und inhaltlich verschiedene Sätze in derselben Gemütslage sprechen. Sofern die Schallform ausschließlich von der Bedeutungsmasse bedingt wird, heiße sie ‚rein', sofern sie von der Gemütslage abhängt, nenne ich sie ‚ethisch' (von griechisch ἦθος).

Nun ist das Ethische der Schallform ohne den reinen Bestandteil überhaupt nicht existenzfähig. Dieser wird von jenem nur mehr oder weniger verändert, nicht beseitigt. Man hört ja deutlich, daß in allen ethischen Färbungen des Musterbeispiels gewisse Eigenheiten des Akzents, des Melos, des Sprachklangs in höherem oder geringerem Grade bleiben, während sie bei Inhaltsvariation angetastet werden. Andererseits kann man sprechen, ohne innerlich Anteil an dem Bedeutungsinhalt zu verraten. Also läßt sich das Reine isolieren. Nicht völlig, weil Charakter und augenblickliche Disposition nie ohne Einfluß auf die Schallform sind, weil es eine absolute Indifferenz des Sprechenden wohl nicht gibt. Aber doch soweit, daß man den noch bleibenden ethischen Bestandteil ohne zu große Fehler vernachlässigen darf. Deshalb ist offenbar die streng sachliche, begriffliche Kunstprosa der geeignete Ausgangspunkt für die Untersuchung der sprachlichen Schallform: wissenschaftliche Vorträge, Predigten, in denen das Erbauliche zurücktritt, objektive Geschichtserzählung u. a. In der Tat werden alle Bestimmungen der Grammatiker z. B. über Akzent stillschweigend im Hinblick auf diese Stilart gegeben (‚logischen' Akzent nennt man ihre Betonung fälschlich): mit den Worten emphatischer, rhetorischer, pathetischer etc. Akzent wird das Ethos berücksichtigt, wenn auch sehr unvollkommen und ungleichmäßig.

Aus dem Gesagten folgt, daß der Sprachforscher die Sprecharten wohl unterscheiden und in ihren Eigentümlichkeiten beschreiben muß. Denn das jeweilige Verhältnis des Ethischen zum Reinen macht den Charakter einer sprachlichen Schallform aus. Es gibt die Sprechart der sachlichen, nüchternen Rede, der Belehrung, des Überredens, der salbungsvollen Ermahnung, des Kommandos, der Ironie, des spitzen Tones, der Freude, des Zorns, des Ärgers, des Ekels, der Überraschung etc. Die Gemütsbewegungen können sich frei ergießen oder gehindert sein, sie können angetrieben oder unterdrückt erscheinen. Es gibt die Sprechart der verschiedenen Charaktere und Temperamente u. s. w. Kurz die Zahl der Nuancen ist ungeheuer groß.

Groß ist auch die Zahl der Beziehungen, die zwischen den Bedeutungen der Teile einer Rede vorhanden sind, also die Zahl der Beziehungen, welche der reine Bestandteil der Schallform widerspiegelt. Ist es daher denkbar, daß für Reines und Ethisches eine zureichende systematische Beschreibung gegeben werden kann? Für das Reine liegt die Antwort darin, daß es tatsächlich eine Lehre von der deutschen Betonung mit nicht wenig wertvollen Daten gibt. Für das Ethische weise ich darauf hin, daß sich sichtlich gewisse Typen unter den Sprecharten mit starkem Ethos sondern, von denen ausgegangen werden kann. Man erkennt sie deutlich im Sprechstil der Bühne. Der Intrigant, die jugendliche Liebhaberin, die Naive, die Sentimentale, der Heldendarsteller haben auf allen Bühnen eine so ähnliche Sprachform, überhaupt drücken die Schauspieler die Affekte so typisch aus, daß nicht gar selten der Eindruck des Konventionellen entsteht.

Gerade die ethisch gefärbten Schallformen sind für die Verslehre die wichtigsten. Denn die poetische Sprache, zumal die gebundener Form, ist kaum je ohne Ethos: es gehört zu ihrem Wesen, die innere Teilnahme der Person an dem, was sie spricht, mit auszudrücken. Es sei schon hier darauf aufmerksam gemacht, daß der Sprechstil bei der Beurteilung metrischer Besonderheiten, ja scheinbarer Härten stets in Rechnung gestellt werden muß. Wer Poesie nur nach den Gesetzen beurteilt, die er von der schlichten, nüchternen Prosa abstrahiert, verfällt leicht in folgenschwere Irrtümer.

Fehlt nun auch der Grund zu behaupten, eine Lehre von der sprachlichen Schallform sei aussichtslos, so bleibt immer doch die Frage: woran erkenne ich, daß ein Prosastück richtig, sinn- und stilgemäß vorgetragen wird? Man hört oft die Behauptung, ein Leseabschnitt könne ganz verschieden vorgetragen werden, und jede dieser Vortragsweisen sei richtig. Man könne einen Satz, ein Wort so oder so betonen, hellere oder dunklere Klangfarbe wählen, das Tempo verschieden nehmen, und alle diese Vortragsarten seien gleichberechtigt. Das ist durchaus unrichtig. Nur wer sich gewöhnt hat, obenhin und nicht laut zu lesen, oder wer nicht den Willen oder die Fähigkeit besitzt, beim Vorlesen seine Individualität zurück-

zudrängen, wer sich nicht, wie ein guter Schauspieler, ganz seinem Texte unterordnen will oder kann, kommt zu solchen Ansichten. Man lese einen Text Wort für Wort genau, ermittle durch philologische Interpretation Sinn und Stimmung des Ganzen, man versetze sich, soweit als man nur kann, in die Situation und man wird fühlen, wie von dem Texte ein leiser, dann immer stärkerer Zwang ausgeht, der viele Vortragsmöglichkeiten sofort beseitigt und den Umfang des Richtigen eng umgrenzt, viel enger, als man anfänglich geglaubt. Das Formgefühl der einzelnen ist sehr verschieden ausgebildet. Der normale gebildete Deutsche verträgt unglaublich viel: der Franzose weit weniger. Ein guter Schauspieler und Rezitator wird Betonungsweisen als völlig unmöglich verwerfen, die dem Philologen noch ganz annehmbar erscheinen. Aber bei gutem Willen läßt sich durch Übung und kritische Beobachtung viel erreichen, namentlich dann, wenn man sich nicht darauf versteift, bloß solche Betonungen u. a. anzuerkennen, die man ‚beweisen' kann. Sicherlich lassen sich alle Einzelheiten der Sprachform in Zukunft einmal begründen. Aber einstweilen liegt die Erforschung dieses Gegenstandes noch so sehr in den Anfängen, daß mehr darauf ankommt, das Gefühl auszubilden und zu schärfen, als die Grenze zwischen beweisbar und unbeweisbar zu ziehen.

Jener Zwang, der vom Texte ausgeht, ist nun objektiv wohl begründet. Zunächst, was niemand bezweifeln wird, durch den Inhalt. Eine Abhandlung über die Syntax des Konjunktivs, eine Totenfestpredigt, eine militärische Ansprache, eine Humoreske, eine witzige Fabel fordert durch den bloßen Inhalt eine gewisse Sprechart. Schon nach flüchtiger Durchsicht wird sie der Vortragende in ganz bestimmter Weise darbieten, z. B. im Tempo.

Aber nicht allein der Inhalt bestimmt die Schallform. Wer eine Sprache spricht und den Inhalt völlig verstanden hat, dem ist durch die Schrift der reine Akzent der Schallform ohne weiteres gegeben. Er weiß, auf welchen Silben Haupt-, auf welchen Nebentöne liegen; rein aus dem Sprachgefühl heraus trifft er die — im Druck ja oft ganz unbezeichnete — Abstufung der Silbenschwere und -dauer, die Gruppierung der Silben, die durch die Schrift mehr verschleiert als bezeichnet wird, u. s. w. Ja selbst der, der die Sprache nur buchmäßig gelernt hat und den fremden Buchstaben die eigenen Laute substituiert, selbst der trifft instinktiv den reinen Akzent, wenn auch nicht bis ins einzelne hinein. Offenbar zwingt die durch den Druck vorgeschriebene Auswahl und Ordnung von Lauten an sich schon den Sprecher, in ganz bestimmter Weise zu ‚akzentuieren'.

Für den (reinen) Akzent ist diese Eigentümlichkeit der Schrift allgemein anerkannt oder vielmehr, man nimmt sie als etwas Selbstverständliches hin. Man zerbricht sich durchaus nicht den Kopf darüber, wie es denn möglich wird, auf Grund einer phonetisch ganz unzureichenden Schrift (und einiger überlieferter Hinweise der Grammatiker) die Texte der alten

griechischen und lateinischen Schriftsteller zu lesen und an dem Klang und der Durchbildung ihrer Sprachform Freude zu haben.

Neuerdings hat nun Sievers[1]) darauf hingewiesen, daß die Melodie, welche jedes Gedicht mehr oder weniger enthält, nicht vom Belieben des Vortragenden abhänge, sondern ‚im Texte schon bis zu einem gewissen Grade drin liege'. Beim Vorlesen eines Gedichts werde ein Sprecher, der sein Organ wirklich in den Dienst der Dichtung stellen könne, durch die Lautmasse an sich gezwungen, für das Werk eine (für seine Stimme) ganz bestimmte Tonlage (hoch, mittel, tief) zu wählen, eine gewisse Tonführung nebst gewissen Tonformeln (Kadenzen) zu verwenden und spezifische (natürlich nur relative) Intervalle einzusetzen. Ob dies so erzwungene Melos gerade das des Dichters sei, bleibt dahingestellt. Aber so viel behauptet Sievers mit voller Sicherheit, daß der Vortragende im Melodischen eines Gedichts nicht frei verfahre, sondern an gewisse allgemeine, im Schrifttext begründete Normen gebunden sei. Dasselbe behauptet Sievers jetzt für alle Prosa und allgemein nicht nur fürs Deutsche, sondern jede Sprache.

Ich kann seine Angaben in jeder Beziehung bestätigen. Viele Versuche mit Poesie und Prosa, an mir und Fremden, ergaben die Richtigkeit seiner Beobachtungen. Dieselben erscheinen auf den ersten Blick unerklärbar und einzigartig. Sie sind es aber nicht mehr als das, was eben über den Sprachakzent gesagt ist. Wenn ich als Mitteldeutscher die Romane Hartmanns von Aue, der ein Alemanne des 12./13. Jahrhunderts war, so lesen kann, daß der Akzent ihrer sprachlichen Schallform ganz wohl zur Geltung kommt, warum soll dasselbe nicht bei der Melodie der Fall sein? Dies ist um nichts wunderbarer als jenes. Kann der Text uns auch nicht zwingen, die musikalische Vortragsweise des Dichters bis ins kleinste phonographisch treu zu reproduzieren, so drängt er uns doch, gewisse allgemeine Bestandteile der Melodie des Dichters zu erneuern.

Die Suggestionskraft des Schrifttextes geht noch weiter. Sievers hat festgestellt, daß die relative Tonlage eines Lesestückes vom Text aus bestimmt wird. Z. B. ergibt die Reaktionsprobe für mich folgende Reihe: Properz, Tibull, Catull, Ovid. Für meine Stimme liegt Properz tief, Ovid sehr hoch. Für einen Schwaben verhält es sich vielleicht genau umgekehrt, und welche Tonhöhe der Dichter verwendet hat, ist nicht zu ermitteln. Aber das Verhältnis der vier Tonlagen zueinander bleibt und ist offenbar in den Stimmverhältnissen der Dichter begründet. Damit wird für einen Bestandteil des Sprachklangs dasselbe wie für Akzent und Melos behauptet.

Privatim hat Sievers seine Lehre auch auf den Sprachklang ausgedehnt: Klangfülle, Klangfarbe, Silbenbindung, alles bedingt der Schrifttext bis zu einem gewissen Grade, so sehr, daß sich Sievers anheischig macht, die verschiedenen Mitarbeiter an einem Werk nach der Schallform ihrer Artikel

[1]) Sprachmelodisches etc., 1901.

zu unterscheiden. Auch hier vermag ihm meine Erfahrung in vielen Punkten zu folgen. Lessings Prosa z. B. hat ein leichtes Staccato, das zu der pointierten Schreibweise des Mannes vortrefflich paßt, Goethes dagegen Legato.

Die überraschenden Beobachtungen von Sievers werden in höchst willkommener Weise durch die Ergebnisse der mehr als dreißigjährigen Studien des Münchner Sängers J. Rutz († 1895) bestätigt. Über diese berichtet kurz der Sohn des Verstorbenen in dem unten zitierten Aufsatze. Rutz und Sievers sind voneinander vollkommen unabhängig.

J. Rutz hatte beobachtet, daß z. B. Wagners Nibelungen große Klangfülle und ‚pathetischen' Ton verlangen, Mozarts Figaro ganz anders gesungen werden müsse. Weiter fand er, daß die Sänger die Werke gewisser Komponisten vorzüglich, dabei leicht und bequem singen, während ihnen andere gar nicht ‚liegen', und daß die Verpflichtung, dauernd Werke, die ihnen nicht ‚liegen', zu singen, die Stimme schädige oder zerstöre. Lange Forschungen ergaben, daß ein Vokalkomponist seine Werke eben in einer bestimmten, für ihn charakteristischen Tonform [musikalischen Schallform] komponiere, und daß der Sänger eben diese Tonform treffen müsse, wenn er das Werk gut und ohne Mühe singen wolle. Wende der Sänger seine eigene Tonform oder überhaupt eine falsche an, so beeinträchtige das die Wirkung und schädige das Organ. Da Tonhöhe und -folge (zum Teil auch der Rhythmus und das Tempo) durch die Notenschrift vorgezeichnet sind, wendete Rutz begreiflicherweise seine Aufmerksamkeit dem ‚Klange' und der ‚Artikulation' zu. Er ermittelte induktiv, daß jeder Komponist eine bestimmte Klangart (Tonfülle, -farbe, -wärme, -härte) anwende und diese in seinen Werken wieder in bestimmter Weise nuanciere: diese Klangart sei durch die Notation und den Text zwar nicht ausgedrückt, aber mit gegeben; sie liege sozusagen in ihm drin. Der Sänger habe die Pflicht, sie sich zum Bewußtsein zu bringen und sorgsam wiederzugeben. Dieser Klangcharakter sei für einen Komponisten so wesentlich, daß man in ihm ein Kriterium für die Echtheit oder Unechtheit von Kompositionen habe. Z. B. wird auf Grund des Klangcharakters das anmutige Lied ‚Willst du dein Herz mir schenken' Sebastian Bach ab- und Giovannini zugesprochen.

Ferner erklärt Rutz, die Zahl jener ‚Tonformen' lasse sich auf eine beschränkte Zahl von Typen zurückführen: vier Haupt- mit je drei Untertypen, im ganzen also zwölf.

Rutz behandelt nur Vokalkomponisten, sagt aber ausdrücklich, für den Wortdichter gelte sinngemäß das Gleiche.

Daß Rutz mit seinem Prinzip recht hat, kann man jederzeit im Konzert und in der Oper hören. Man höre z. B. d'Andrade Don Juans Ständchen nach dem Original italienisch oder (als Zugabe) deutsch singen. Das Unerfreuliche der deutschen Fassung liegt durchaus nicht allein in dem Mangel des Sängers an Sprachfertigkeit im Deutschen. Wie weit Rutzens Typenlehre berechtigt ist, vermag ich nicht zu beurteilen.

Rutz und Sievers stimmen aufs beste zusammen. Man kann sogar Rutz durch Sievers ergänzen, indem man nachweist, daß bei guten Vokalkomponisten die Tonführung nicht willkürlich ist, sondern sich oft recht auffällig an die Versmelodie anlehnt. Abweichungen von derselben sind meist durch individuell begründete Deklamation bedingt.[1]) Ebensowenig ist die Tonhöhe von Liedern willkürlich. Robert Franz wollte nie etwas von Transpositionen seiner Lieder wissen. Schuberts Müllerlieder habe ich einmal im Konzert von einem Bariton gehört: der Reiz dieser Kompositionen war ganz dahin.

Demnach darf man unsere Buchstabenschrift in vieler Beziehung der Notenschrift vergleichen. Sie legt gewisse Dinge (Laute, Worte, Sätze, durch die Interpunktion auch Kadenzen) schriftlich fest: durch und bei der Ausführung tritt alles, was für die Schallform wesentlich ist, mit innerer Notwendigkeit hinzu. Je mehr man sich in den Sinn und die Schallmasse vertieft, um so sicherer wird das Gefühl für das Richtige und Notwendige.

Also gibt nicht nur der Inhalt eines Prosastückes, sondern in hohem Grade auch die bloße geschriebene Wortreihe reichlich Fingerzeige für die Art, in der man lesen muß. Diese vom Inhalt und Text ausgehenden Wirkungen sind nun eben der Maßstab dafür, ob ein Vorleser oder Sprecher ‚richtig' vorträgt. Es gibt also wirklich objektive Kriterien für den richtigen Vortrag.

Freilich, das sahen wir schon, alles gibt der Schrifttext nicht her. Die Schweregrade, die Zeitwerte, die Intervalle, welche im einzelnen Falle von Silbe zu Silbe verwendet werden, das Staccato des Ingrimms, das Portato der pointierenden Rede, das Vibrieren der Rührung, das absolute Tempo der Rede — das schreibt der Text als solcher nicht vor. Beweis: diese Dinge sind selbst für dasselbe Stück und dasselbe Individuum niemals zu allen Zeiten gleich. Nur allgemeine Winke gibt der Schrifttext. Aber sie genügen, dem Vortragenden eine bestimmte Sprechart aufzuzwingen, sie regen ihn an, sein Sprechorgan in ganz bestimmter Weise einzustellen und zu gebrauchen.

Demnach sind an der Schallform der Rede zwei Bestandteile zu unterscheiden. Der objektive, d. h. alles das, was der Schrifttext als solcher an die Hand gibt, und der subjektive, alles das, was der Sprecher von sich aus dazutut, nicht mit Willkür, sondern mit Notwendigkeit. Das Objektive wird für dasselbe Stück und Individuum immer gleich bleiben; das Subjektive wechselt bei jedem Male, aber durchaus nur innerhalb der Grenzen der zugehörigen Sprechart. Der Text stellt dem Sprecher sozusagen eine Skizze, einen Grundriß der Schallform zur Verfügung. Er gibt eine charakteristische Kombination von Faktoren, die auf den Vortragenden nun als

[1]) Man vergleiche die § 26 gegebene Notation des Heidenrösleins mit Schuberts Komposition.

Antrieb wirkt, die noch fehlenden Bestandteile der zugehörigen Sprachform hinzuzutun. So steht der Vortragende seinem Text gegenüber wie der Schauspieler seiner Rolle. Er wird um so richtiger vortragen, je besser er den Text nach Inhalt und Form studiert, je gründlicher er sich in ihn vertieft, je mehr er sich den Anregungen hingibt, die von ihm ausgehen. Übersieht oder vernachlässigt er einen jener objektiv mit dem Wort gegebenen Winke, so macht er einen Fehler und schädigt den Eindruck des Ganzen.

ED. SIEVERS, Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, Leipzig 1901 (Rektoratsrede). Derselbe, Phonetik[5] § 654 ff. O. RUTZ, Psyche und Tonorgan, Joseph Rutz und seine Tonstudien. Beilage der Allgemeinen Zeitung Nr. 50, 51 (1904). F. SARAN, Der Rhythmus des französischen Verses, 1904, S. 295. R. BENEDIX, Der mündliche Vortrag, Bd. III.

I. Die reine Schallform der Sprache.

§ 6.

Analyse eines Prosabeispiels.

Der Erörterung der Einzelheiten stelle ich ein Beispiel voran. Aus Rankes Weltgeschichte, Band II, 2, S. 414 f.:

Unter der Führung unseres Winkelmann und seiner Nachfolger lernen wir, wie die Ideale der Götter zu Tage treten, wie man von dem Hohen zu dem Schönen fortschritt, wie man den Kanon erfand und ausbildete. Von alledem konnte in Rom nicht die Rede sein. Einen Phidias konnte Rom nicht hervorbringen, so wenig wie einen Plato. Es war schon genug, wenn die streitbaren Welteroberer Sinn und Verständnis für die großen Arbeiten vorübergegangener Weltepochen hatten. Darin liegt die Eigentümlichkeit wahrer Kultur, daß sie die Schöpfungen der Vergangenheit als ein Eigentum, das die Gegenwart erfüllt, betrachtet. Aber auch das, was man aufbewahrt, muß doch dem Sinne dessen, der es aufbewahren soll, entsprechen. Einen Schatz, den man nicht würdigt, läßt man gleichgültig zugrunde gehen. Zeiten solcher Art sollten wohl kommen; damals aber lagen sie noch in weiter Ferne: vielmehr war eben die innigste Verbindung des Alten und des Neuen in vollem Zuge. Der griechische Meißel arbeitete im Sinne des römischen Lebens und der römischen Republik. Sehr merkwürdig ist es, daß die Werke, welche die Aufmerksamkeit der Kenner und der Freunde der Kunst gleichmäßig am meisten fesseln, wie sie vor uns stehen, in den römischen Zeiten entstanden sind. Das bestimmteste Zeugnis beweist, daß der Laokoon unter einem Kaiser des ersten Jahrhunderts ausgeführt wurde. Es ist wohl eine römische Idee, die dabei vorschwebte. Man bemerkt, daß der Apollo von Belvedere aus römischem, nicht aus griechischem Marmor gehauen ist; es ist der Gott des cäsarischen Geschlechtes, der dessen Feinde überwältigt.

Die beigegebene Analyse wird durch das erklärt, was die folgenden Paragraphen darlegen. Hier bedarf es nur weniger Bemerkungen.

Die Silbendauer habe ich aus Mangel an Zeit nicht notiert. Aus demselben Grunde konnte das Melos nur bis Kette 5 verzeichnet werden. Indes genügt das Gebotene wohl, namentlich wenn man Merkels Notierungen hinzunimmt, eine Vorstellung von der Lage der Dinge zu geben und zu eigenen Versuchen anzuregen.

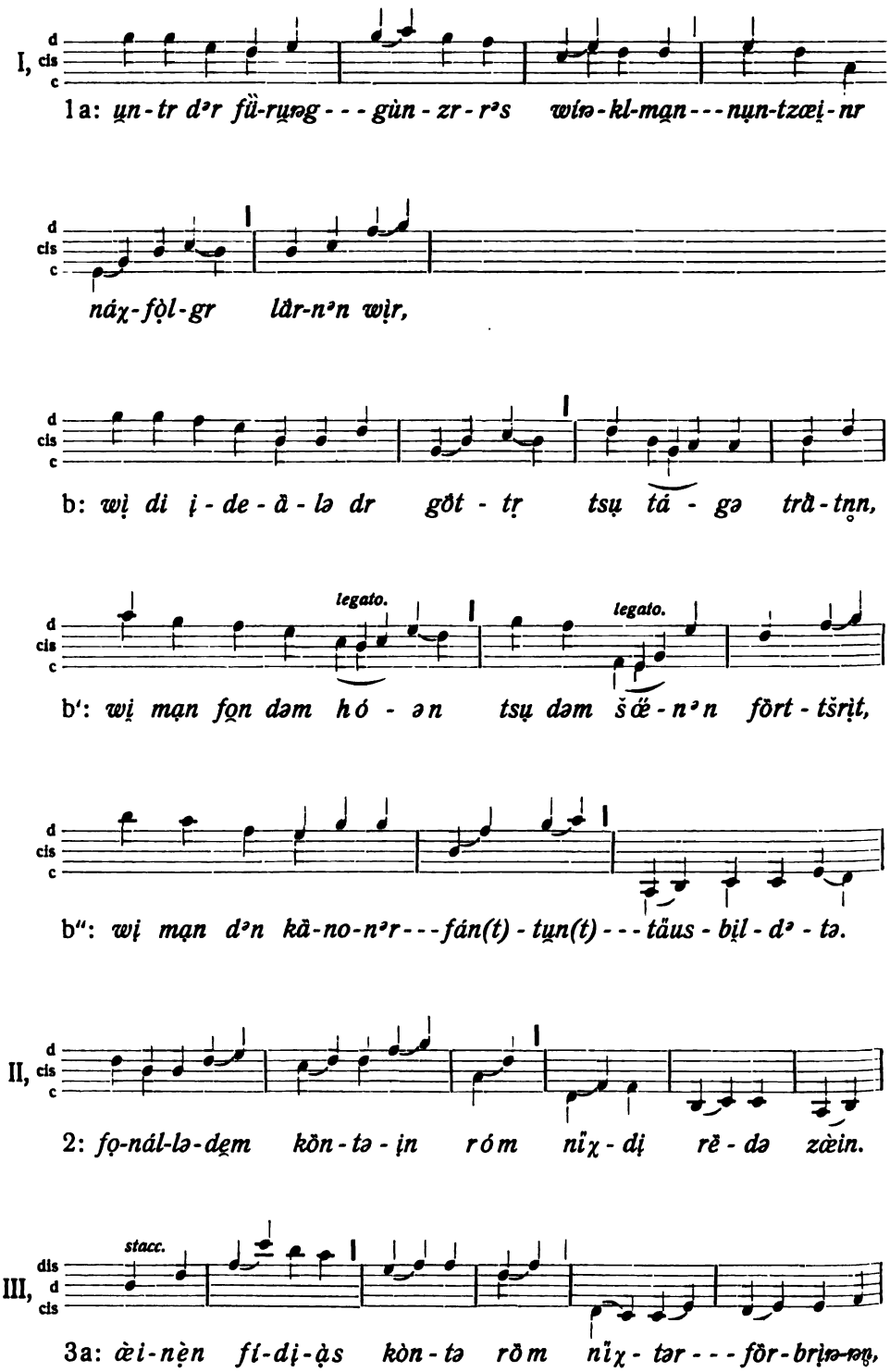
Die Intervalle des Notenbildes sind sehr klein, wie man aus den vorgesetzten Schlüsseln ersieht; denn jede Linie und jeder Zwischenraum bedeutet 1/8 Ton. Sie sind vom Standpunkt des gewöhnlichen Sprechens her betrachtet zu klein. Wennschon die schlichte Rede relativ kleine Intervalle verwendet, so hat sie doch die dauernde Selbstbeobachtung mehr verkleinert, als es der Stil fordert. Gleichwohl gibt der Text die relativen Tonverhältnisse genügend wieder. Vgl. unten § 26. Selbstverständlich bedeuten die einzelnen Noten die stets gleitenden, nur annähernd festgelegten Töne der Silben. Sehr deutliche Gleittöne habe ich durch Notengruppen ihrer allgemeinen Bewegung nach besonders angedeutet. Die Notenköpfe verstehen sich hier — anders § 26 — ohne jede Mensur und Taktteilung: sie geben reine Tonhöhen. ⌠ = fallender, ⌡ = steigender, ⌠⌡ = fallend-steigender Gleitton.

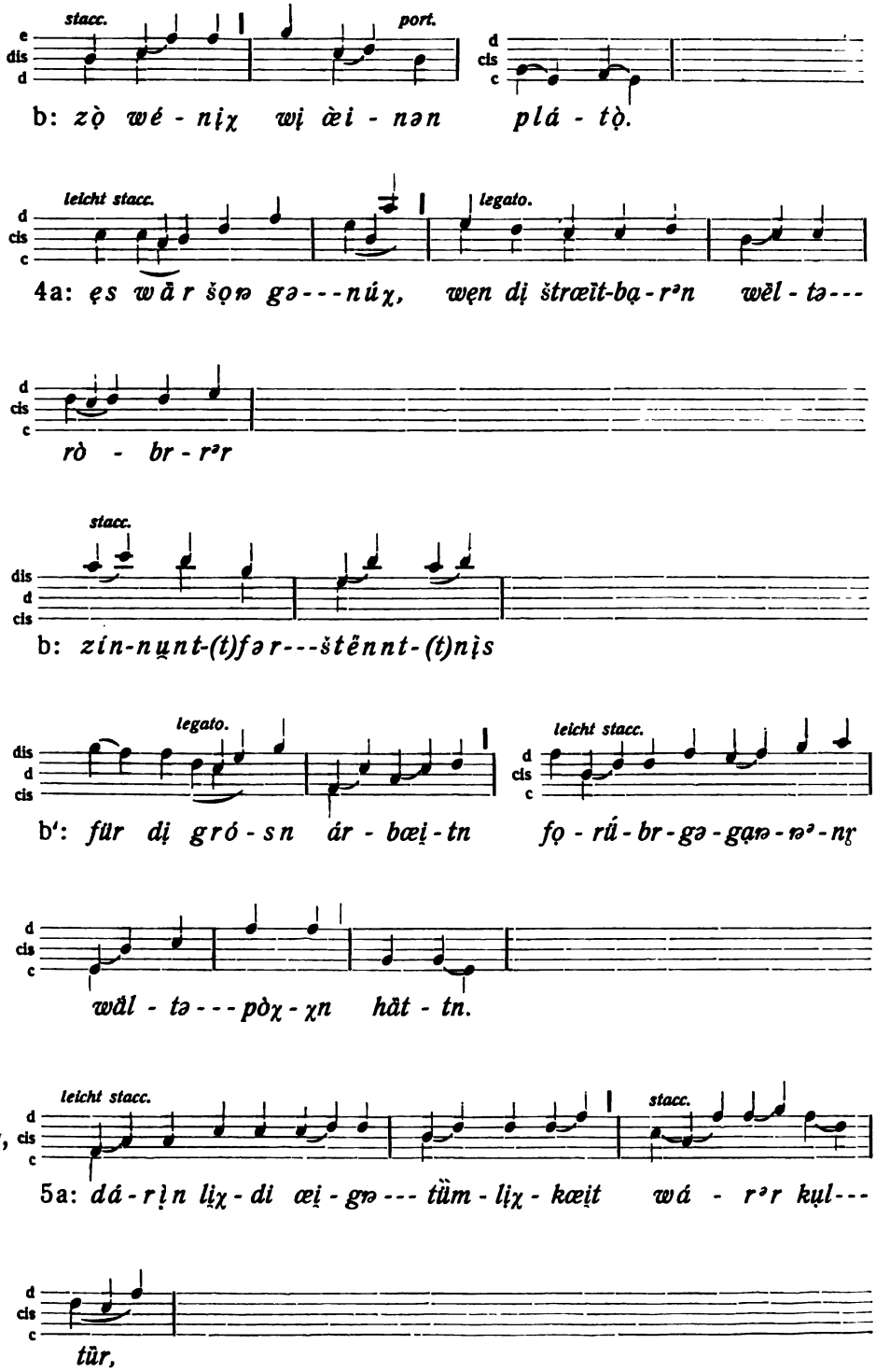
Die Erklärung der Schwerezeichen (dieselben bestehen in Akzenten, untergesetzten kleinen Bögen, z. B. *a̯*, und Punkten, z. B. *a̤*) bringen die nächsten Paragraphen. Lange und kurze Vokale habe ich nicht unterschieden, ebensowenig die Dauer der Konsonanten. Beides deswegen, weil andernfalls der Satz Schwierigkeiten gemacht hätte. Nur an einigen Stellen habe ich durch Doppelschreibung des Konsonanten innerhalb der Silbe auf sehr merkliche und für den Vortrag wichtige Konsonantlängen hingewiesen. Fälle wie *t-t*, *l-l*, also mit Silbenstrich, sollen nicht Länge des Konsonanten, sondern allein Lage der Silbengrenze im Konsonanten bezeichnen. Schreibungen wie *ll-l* bedeuten: langer Konsonant mit Silbenscheide darin; wie (*t*)-*t*: Silbenscheide im *t*, doch nur ein sehr kleiner Teil des Lautes zur vorigen Silbe gehörend.

Silbische, stimmhafte Nasalis oder Liquida kennzeichne ich durch untergelegten Kreis (*n̥*) nur, wo Mißverständnisse möglich wären. Überhaupt gehe ich nicht darauf aus, eine lautlich genaue und ganz folgerichtige Transskription meiner Aussprache zu geben. Das verbot die Rücksicht auf den Typenvorrat der Druckerei. Daraus erklären sich auch die Fußnoten zu der Übertragung. Dagegen bezeichne ich genau die Schwere der Silben und die akzentuelle Gruppierung (diese bis herunter zur Silbentrennung).

Die Gliederungsbezeichnung wird § 11 erklärt. Man beachte, daß die Gelenke im Notentext durch Taktstriche, dann jedoch bloß durch --- oder durch weiten Zwischenraum angedeutet werden, die Grenzen höherer Ordnung durch Striche (so die Fugen), Buchstaben und Ziffern.

Sperrdruck des transskribierten Textes weist auf Ethos (besonders Emphase) hin. Dasselbe modifiziert die Schwere etc. des reinen Akzents, was auch in den Zeichen zum Ausdruck kommt. Denn dieselben sollen nicht den reinen Akzent für sich darstellen, sondern so gut es angeht, den Vortrag des Textes symbolisieren, wie er als Ganzes wirkt.


I,
d
cis
c
1a: ụn-tr dᵊr fü̈-rụəg - - - gùn - zr - rᵊs wíə-kl-mạn - - - nụn-tzœị-nr
náχ-fọ̀l-gr lâr-nᵊn wị̀r,
b: wị di ị - de - ä - lə dr gŏt - tr̥ tsụ tá - gə trä - tn̥n,
legato.
legato.
b': wị mạn fọn dəm hó - ən tsụ dəm šœ̈ - nᵊn fŏrt - tšrị̀t,
b'': wị mạn dᵊn kä-no-nᵊr - - - fán(t) - tụn(t) - - - tä̆us - bị̀l - dᵊ - tə.
II,
2: fọ-nál-lə-dẹm kŏn - tə - ịn róm nï̆χ - dị rĕ - də zœ̀in.
stacc.
III,
dis
3a: œ̀i-nẹ̀n fí-dị-ạ̀s kòn - tə rŏm nï̆χ - tər - - - fŏr - brị̀ə-ŋn̥,


stacc.
port.
e
dis
d
d
cis
c
b: zọ̀ wé - nịχ wị ǽi - nən plá - tọ̀.
leicht stacc.
legato.
4a: ẹs wā̀r šọɒ gə---núχ, wẹn dị štrœ̀it-bạ-rᵊn wẽl - tə---
rò - br - rᵊr
stacc.
b: zín-nu̯nt-(t)fər---štẽnnt-(t)nị̀s
legato.
leicht stacc.
b': für dị gró - sn ár - bœi̯ - tn fọ - rū́ - br - gə - gạɒ - ɒᵊ - nr̥
wā̀l - tə---pòχ - χn hā̀t - tn.
leicht stacc.
stacc.
IV,
5a: dá - rị̀n li̯χ - di œi̯ - gɒ --- tǜm - lịχ - kœi̯t wá - rᵊr kụl---
tǜr,

b: *dạ̀s sị dị šöp*[1] *- fụɒ - ɒn̥ dᵊr fr - - - gáɒ - ɒn̥ - hæ̀it* | *a̯l -*

sæi̯ - næï - gn - tu̯m, dạs - sdị gẽ - gɒ - wa̯r - tᵊr - - - füllt,[2]

ein wenig rallent.
bə - trãχ - tət.

V, 6a: *ạ̀ - br - rạuχ dáss* | *wäss ma - - - nãuf - bə - - - wàrt,*

b: *mụ̀s dọχ de̯m zïn - nə dãss - sn* | *dä̃ - rəs àuf - bə*

wà - rᵊn zòll - - - | *lənt - tšprẽχ - χn̥n.*

7a: *æi̯ - nᵊn šãts dẹn ma̯ - ni̯χt wü̃rr-dịχχt,*

b: *lẹ̀s - tmạn glæïχ - gi̯l - tịχ* | *tsu grü̃n - də gẹ̀ - ᵊn.*

VI, 8a: *tsæï-tn zól-χᵊ - - - ràrt* | *zòl-tn wo̯l kö̃m-mᵊn;*

gedehnt.
b: *dä̃-mạl-sa̯-br lã - gɒ zi no̯ - χịn wǽi-tr̥r fãr-nə:*

leicht staccato (nachdrückl.)
9: *fịl - me̯r wạr ã - bm dị* | *ínn-nịχ-stə fərr---bínd-ụɒk* | *dəs*

dasselbe. *wenig rallent.*
ál-tn-nụn-təs nõi-ə-nịnn fóll - ləm tsú - gə.

leicht stacc.
10a: *där grï̃ - χị - šə mǽi - sl*

leicht stacc.
b: *ãr - bæi̯ - tᵊ - tə ịm zïn - nə dəs rœ̃ - mi - šᵊn*

lã - bns | *u̯nt-də-rœ̃ - mi-šn rə-pụ---blík.*

---

[1]) ö mittelschwer. [2]) ü halbschwer.

VII, 11a: *zẹ̀r mér - kwṳ̈r - dị - - - χīs - təs dạ̀ss* | *dī̈ wā̊rr - kə,*

a': *wẹl-χə di ā̈u(f)-fmẹr-kzạm-kœi̯t-tär* *ganz leicht stacc.* | *kén-nr̥-rụn-där* | *fröī̈n-dᵊ*

dr kūnst glœīχ - mœ̣̀-sịχ-(χ)a - | - - *mǽis-stn fés-sl̥nn,*

b: *wị̀ zị fó-rụn---štē-ən,* | *ịn dən rœ̈-mi-šᵊn tsœī-tᵊn-nənt* | - - -

štā̈n-dn zị̀nt.

VIII, 12a: *dạs bə-štī̈m-tᵊ-stə tsöī-gnịs bə - - - wǽist,*

b: *dạs dᵊr lạ-ó-ko-ọn* | *ụn-tᵊ-ræị-nᵊm kœī-zr də - - - sér-stn jạr - - -*

hṻn-dr̥ts | *ā̈us-gə-fū̀rt wụ̀r-də.*

13: *ə-sịs-twọ-lœ̣i-nə rǽ - mi-šə i-dē* | *di dạ-bœị fór-šwạ̈-btə.*

IX, 14a: *mạn bə-mērk-tạs dr-rạ - - - pōl-lọ fọn bèl-wə - - - dé-rə*

b: *ạus rǽ - mi - šṃ*[1] | *nịχ-tạus grī̈-χi-šm - - - mā̈r-mọr gə - - -*

hā̈u-ᵊ-nịst;

15a: *ə-sịs-dr gōt-dəs tsä*[2] *- - - zá-ri-šn gə - - - šlēχ-tᵊs,*

b: *dẹr dẹs-sn fǽin-də* | *ṳ̈-br-wā̊l-tịχχt.*

---

[1]) hier eine kleine Pause. [2]) ä halbleicht.

§ 7.

Der Akzent: die reine Schwere.

Nichts wird in der Grammatik so sehr vernachlässigt als die Lehre von der Schallform der Sprache. Laut-, Formenlehre und Syntax nehmen die Forscher ganz in Anspruch. Höchstens vom ‚Akzent' wird gesprochen. Aber auch da bleibt man im allgemeinen beim Wortakzent stehen und hält sich an das Nächstliegende: die Feinheiten der akzentuellen Gliederung im einzelnen und im ganzen sind noch nicht systematisch untersucht. Es ist darum auch nicht möglich, eine völlig befriedigende oder gar abschließende Darstellung der Akzentlehre zu geben. Immerhin will ich im folgenden versuchen, den Akzent der deutschen Normalsprache systematisch zu beschreiben und seine Gesetze aufzudecken. Ich bin mir dabei völlig bewußt, daß meine Angaben und Regeln die Erscheinungen durchaus nicht in ihrer ganzen Fülle belegen und begrifflich umspannen. Aber ich hoffe doch, die Grundlinien für eine sachgemäße Behandlung des Akzentproblems ziehen zu können. Möchten namentlich die Verfasser von Mundartengrammatiken den Eigentümlichkeiten des Dialektakzents mehr Aufmerksamkeit zuwenden. Was sie darüber bringen, ist fast durchweg systemlos und unzureichend, beschränkt sich auch meist auf die bekanntesten Dinge. Schon Beschreibungen des allgemeinen Sprachhabitus (legato-portato, große oder kleine Unterschiede der Silbenschwere, Hervortreten oder Fehlen von Überdehnungen) sind sehr erwünscht. Die historische und systematische Verslehre hat an solchen Beobachtungen und Angaben großes Interesse. Denn der Vers eines Dichters spiegelt mehr oder weniger doch den Akzent seines Heimatsdialektes: er wird darum erst dann voll verstanden, wenn man beim Vorlesen nicht einfach die ‚normale' Kunstsprache des 20. Jahrhunderts substituiert, sondern wenn man versucht, den akzentuellen Besonderheiten der betreffenden Mundart Rechnung zu tragen. Das gilt für die Zeit bis ins 18. Jahrhundert noch mehr als für das 19. oder gar 20., weil die politische Konzentration seit 1870, dazu der steigende Einfluß der Städte und der Schule die Besonderheiten der alten Dialekte mehr und mehr vertilgen. —

Akzent ist die Gliederung der Rede. Seine Bestandteile sind: nach bestimmten Gesetzen geregelte ‚absolute' und relative Verschiedenheit der Schwere und Dauer, übersichtliche und eingängliche Zusammenfassung der Teile der Rede.

Gehen wir die einzelnen Bestandteile der Reihe nach durch. Zuerst die Schwere.

Nach dem, was oben § 5 gesagt worden ist, müssen ‚reine' und ‚ethische' Schwere unterschieden und zunächst die Gesetze der ersteren ermittelt werden. Daß für diesen Zweck die ruhige, sachliche Prosa Grundlage der Untersuchung bilden müsse, ist bereits nachgewiesen.

Schon Gottsched hatte bemerkt,[1]) daß diejenigen Worte der deutschen Sprache, welche Hauptbegriffe ausdrücken, ‚stärker' ausgesprochen werden als die übrigen kleinen Redeteilchen. Klopstock hatte den Gedanken mit seinem vollen Inhalt ergriffen und seiner Lehre vom Ton-‚maß' zugrunde gelegt.[2]) Ganz durchgeführt ist diese Anschauung erst von Moriz (für die einsilbigen Worte) und Benedix[3]) (für alle). Namentlich sei auf des letzteren vortreffliches Buch hingewiesen: darin wird eine Art Skala der Wortstärke gegeben.

Diese Forscher waren der Meinung, der gehörte Satz zerlege sich wirklich in die Bestandteile, die die Schrift kennt, d. h. in letzter Instanz in die Worte. Daß sich dies nicht so verhält, vielmehr — in gewissen, später noch zu bestimmenden Fällen — die Worte zerfallen und die Silben ohne Rücksicht auf die begrifflich-etymologische Zusammengehörigkeit neue Verbindungen (‚Satztakte') bilden, lehrt Sievers. Aber auch er sagt,[4]) die einzelnen Takte des Satzes könnten untereinander mannigfach abgestuft sein, einer sei ‚stärker' als der andere.

Sehen wir von den unrichtigen Ausdrücken ‚Länge' und ‚Stärke' für den richtigen ‚Schwere' ab, so werden alle diese Theoretiker von dem Gedanken beherrscht, die Worte bezw. die Silbengruppen seien als Ganze genommen gegeneinander in der Schwere abgestuft. Mindestens drücken sie sich so aus, daß man ihnen diese Ansicht beilegen muß.

In unserem Beispiel wöge also *Winkelmann* als Ganzes schwerer als *Führung* oder *unseres*. Das ist offenbar nicht der Fall. Es ist nur die Silbe *Win-* schwerer als *Füh-* und *un-*; *-mann* ist leichter als *Füh-*, *-kel-* ebenso leicht wie *-se-* und leichter als *-rung*. Offenbar stuft sich nicht die Schwere der Worte, sondern nur die Wichtigkeit ihrer Bedeutungen ab. Diese aber haften an den Hauptsilben der Wörter.

Wenn man die Wörter ihrer Schwere nach abwägt, muß man sich also allein an die Hauptsilben halten. Das Gleiche gilt für die Satztakte. Mit andern Worten: der Eindruck der Schwere von Worten bezw. Satztakten d. h. akzentuell zusammengehörigen Silbengruppen, haftet an der Hauptsilbe der Gruppe. Dasselbe gilt auch für die Gruppen höherer Ordnungen.

Nähere Vergleichung der Schwerestufen innerhalb eines Satzes und einer Rede ergibt weiter, daß der Unterschied von Haupt- und Nebensilben keine Trennung der ersteren von diesen fordert. Denn viele Nebensilben sind ebenso schwer wie manche Hauptsilben, namentlich wenn man auch die Komposita mit in Betracht zieht. So ist oben *-mann* = *un-(ter)*.

Demnach gibt es in der Sprache nicht zwei getrennte Gebiete der Schwereabstufung, das der Wörter bezw. der ‚Satztakte' und das der Silben im Wort oder ‚Takt', sondern man darf jede Silbe für sich wägen, ohne

[1]) Sprachk.[5] S. 594.
[2]) Gel. Rep. 1774 S. 352.
[3]) Bd. II, S. 28—120.
[4]) Phon.[5] § 647 ff.

Rücksicht darauf, ob sie im Zusammenhange eines Wortes oder Taktes steht und dann in eine für den Satz, ja die Rede allgemein gültige Schwereskala einordnen. Natürlich werden die Hauptsilben vorzugsweise die höheren, die Nebensilben die niederen Stufen der Skala einnehmen.[1])

Man kann sich daher die Schwereverhältnisse eines Satzes oder einer Rede veranschaulichen, indem man alle Silben so auf ein System von Linien verteilt, daß die gleichschweren auf ein- und derselben stehen.

So enthüllt sich die Silbe als das eigentliche Element des Satzes und der Rede. Sie ist es nicht nur für die Schwere, sondern, wie sich bestätigen wird, für den Akzent überhaupt. Allerdings nur im reinen Akzent. Denn schon oben ist darauf hingewiesen worden, daß sich in gewissen Sprecharten die Laute in den Vordergrund des Bewußtseins drängen. Doch geschieht das nicht oft; fast durchweg wird eben doch die Silbe als der Baustein empfunden, aus dem sich das Gebäude der akzentuellen Gliederung zusammensetzt.

Aber auch so haben wir den Hauptsitz der Wortschwere noch nicht genau genug bestimmt. Der Eindruck der Schwere haftet nicht an der ganzen Silbe gleichmäßig. Silben, die sich aus mehreren Lauten zusammensetzen, wiegen nicht in allen Teilen gleich schwer. Vielmehr tritt bei ‚schwachgeschnittenem Akzent'[2]) der Sonant (meist ein Vokal) hervor; in Fällen des sogenannten stark geschnittenen Akzents auch noch der nächste Konsonant oder doch der Anfang desselben. Stehen vor dem Sonanten Konsonanten, so tritt auch der Schluß des unmittelbar vorhergehenden dazu. Diesen ‚schwersten' Teil der Silbe nenne ich Silbenkamm: an ihm haftet der Eindruck der Schwere der Silbe. Also *Stroh*, *höhnte*; *Horst*, *Stumpf* (*r* und *m* stehen in ihrem Schluß nicht mehr auf dem Kamme, *t* kommt nur mit seinem Schluß dafür in Betracht). Man vergesse dabei nicht, daß auch die Schwere der Silbengipfel nicht allein auf Lautheit oder irgendeinem einzelnen Faktor beruht, sondern aus der Vereinigung mehrerer hervorgeht. —

Noch in einem anderen Punkte bedarf das System Moriz-Benedix der Verbesserung. Beide Männer lehren, Worte und Silben hätten als solche eine gewisse normale Schwere. „Begriffswörter werden mit mehr Tonstärke ausgesprochen oder stärker betont als Verhältnis- oder Formwörter." „Die Tonstärke, mit welcher die Begriffswörter ausgesprochen werden, ist der Grundton der Sprache."[3]) Wir haben eben gesehen, daß es sich dabei nicht um die ganzen Wörter, sondern nur um die Kämme ihrer Hauptsilben handeln kann. Jedenfalls soll aber diese Skala der Hauptsilbenschwere eine Art normativer Geltung haben: an ihr müßte sich die Schwere einer Hauptsilbe im einzelnen Falle messen lassen. So denkt sich auch Moriz die Sache.

[1]) Vgl. Rh. d. frz. V. S. 302 f.
[2]) Phon. § 589 ff.
[3]) Benedix II, S. 29.

Von der Annahme einer historisch gegebenen, normalen Schwere der Wortklassen gehen auch die Forscher aus, die aus Riegers Alliterationsgesetzen[1]) Folgerungen über die Schwereverhältnisse ziehen, in denen die altgermanischen Wortklassen gegeneinander gestanden hätten. Fürs Französische vertritt Lubarsch[2]) ähnliche Anschauungen und ich bin ihm darin gefolgt.[3])

Der Unterschied von Begriffswort und Verhältniswort ist wie bekannt ein logischer. Als Gegenstände des Denkens sind die Wortbedeutungen Dinge, Eigenschaften, Zustände, Vorgänge oder Relationen.[4]) Was die Grammatiker in unserem Falle unter Begriffswort meinen, sind im allgemeinen Worte mit Bedeutungen der ersten bis vierten logischen Kategorie, Verhältnisworte solche der letzten. In der dargestellten Lehre von der verschiedenen Betonung der Wortklassen wirkt also eine logische Auffassung des Akzents: man schreibt dem Akzent die Fähigkeit zu, logische Unterschiede auszudrücken.

Den logischen Unterschied der wesentlichen und unwesentlichen Beifügung zieht u. a. Behaghel[5]) heran. Man betone *ein lángjähriger fréund*; aber *lieber Fréund*, weil im zweiten Falle das Adjektiv nichts wesentlich Neues bringe.

Beide Gesichtspunkte vereinigt Benedix. Einerseits wertet er die Schwere der Worte nach ihrem Bedeutungsinhalt wie Moriz. Denn er stellt für alle Worte der Sprache, nicht nur für die einsilbigen, eine Skala der Schwere auf. Andererseits beurteilt er die Schwere nach dem eben besprochenen logischen Maßstabe. Er sagt z. B., in *Seide aus China* sei *Seide* und *China* gleichbetont. In *das Gift der Eifersucht* bleibe *Gift* schwächer als *Eifersucht*, weil jenes Wort nur den Begriff *Eifersucht* ausschmücke, nichts wesentlich Neues beibringe. Er gibt dazu, auch von diesem Standpunkt aus, eine Kasuistik für die syntaktischen Verbindungen der Wortklassen und ihr akzentuelles Verhältnis. So gründet er seine Schweretheorie auf zweierlei. Dadurch wird sie schon etwas verwickelt.

Durch K. F. Becker ist die Neigung verstärkt worden, im Akzent den sprachlichen Ausdruck logischer Beziehungen zu sehen. Er führt auch den Ausdruck ‚logischer Akzent' ein.

Diese Lehre von den natürlichen Schwereverhältnissen der Hauptsilben verschiedener Wortklassen und die Ansicht, eine Untersuchung der verschiedenen syntaktischen Beziehungsmöglichkeiten werde die Zahl der Schwerestufen und ihre Verwendung kennen lehren, ist m. E. nicht zu halten.

Spreche ich die Stichworte lexikalischer Artikel hintereinander, z. B. *Apfel, aber, an, Amt, albern, der, sie, ihn, bin, werden, heizen* u. s. w.,

[1]) Z. f. d. Ph. 7, 1 ff.
[2]) Verslehre S. 36 ff.
[3]) Rh. d. frz. V. S. 303.
[4]) ERDMANN, Logik[1] I, S. 56.
[5]) PAULS Grundr.[2] I, S. 683.

so sind die Hauptsilben alle gleich schwer. Niemand fühlt den Zwang, etwa *ihn* und *an* leichter zu nehmen als *werden, Apfel, Amt* oder *albern.* Ein solcher Zwang müßte aber doch gefühlt werden, wenn jede Wortklasse als solche ihre bestimmte Schwere hätte. Ferner treten dieselben Worte im reinen Akzent in sehr verschiedenen Schweregraden auf, z. B. *der Mohr*
1 2 3
ist schwarz, ein schwarzer Mensch, schwarzen Peter spielen (*schwarzer Peter* ist ein scherzhaftes Kartenspiel). Die Bedeutung des Wortes *schwarz* ist in allen drei Fällen genau dieselbe: es ist Farbe bestimmter Art gemeint. Diese Bedeutung kann gar nicht der Schwere nach abgestuft werden. Welchen Sinn sollte ein derartiges Unterfangen haben? Ein Wort ist, insofern es eine gewisse Bedeutung hat, irgend einen Gegenstand bezeichnet, nicht schwerer als ein anderes. Begriffswörter und Formwörter sind an sich genau gleich schwer.

In den Beispielen von Benedix (*Seide aus China: das Gift der Eifersucht*) kann ich keinen notwendigen, in der logischen Beziehung begründeten Unterschied der Schwere finden. Beide Wortverbindungen werden ceteris paribus durchaus gleich betont. Der Unterschied in Behaghels Beispielen (*ein langjähriger Freund: lieber Freund*) beruht nicht auf der Verschiedenheit der logischen Kategorien, sondern darauf, daß *lieber Freund* als einheitliche, das andere Beispiel als deutlich zweiteilige Verbindung empfunden wird. Ich fühle in der Betonung wesentlicher und unwesentlicher Merkmale keinen Unterschied heraus und muß daher die Ansicht rundweg ablehnen, als habe der Schwereakzent die Aufgabe, logische Beziehungen auszudrücken. Die logischen Bestandteile der Bedeutungsmasse werden durch die Wortwahl, also lexikalisch, weiter durch die Flexion, die Konstruktion, also syntaktisch ausgedrückt.

Der Ursprung der Lehre, die Wortklassen stuften sich auf Grund ihrer Bedeutungen gegen einander ab, liegt aber noch in Verwechselungen und unbewiesenen Annahmen anderer als logischer Natur. Insbesondere Klopstock und seine Nachfolger verwechseln bedeutungsvoll und bedeutungsleer mit vorstellbar und unvorstellbar. Viele Dinge, Eigenschaften, Vorgänge lassen sich sinnlich vorstellen (z. B. *Baum, blau, tanzen*): mit akustischen, optischen, Tast- u. a. -vorstellungen lassen sich ihre Bedeutungen veranschaulichen. Stimmungen, Affekte, überhaupt Gemütsbewegungen rechnete die Psychologie des 18. Jahrhunderts zum Gefühl, da man gewöhnlich Gefühl als Tast-, Muskel- und Organsinn mit Gefühl als Zustandsbewußtsein vermengte. Relationen (Kopulation, Adversation, Bedingung, begleitende Umstände, Zeitlage u. a.) sind nicht vorstellbar; sie scheinen daher blaß und inhaltsleer gegenüber den vorstellbaren Gegenständen. Also sind ihre Ausdrücke, so folgerte man voreilig weiter, leichter als die Worte der andern Art. Man setzte also den Akzent mit der psychologischen Beschaffenheit des Bedeutungsinhalts der Worte in Beziehung. Daß aber

die Worte für vorstellbare Bedeutungen nicht schwerer zu sein brauchen als die für unvorstellbare, lehren die Nomina, welche abstrakte Begriffe bezeichnen. Die Bedeutungen von *das Recht, die Kunst* kann man sich nicht vorstellen: dennoch gelten diese Worte als schlechthin schwer.

Mit logischen oder psychologischen Betrachtungen über den Bedeutungsinhalt der Worte kommt man offenbar dem Geheimnis der Schwereabstufung nicht näher. Gewiß hängt die Schwere der Wörter mit dem Bedeutungsinhalt irgendwie zusammen: *der schwàrze Péter* (ein Neger) ist etwas anderes als *der schwàrze Péter* (das Kartenspiel), *der schwàrze Prínz* (ein Mohrenfürst) ist etwas anderes als der *schwàrze Prínz* (englischer Fürst). Auch logische Unterschiede mögen sich in der Schwere spiegeln: *das Schlóß brénnt* ist Ausdruck eines Urteils, *das Schlóß brẹnnt* einer Bemerkung, einer Wahrnehmung. Aber direkte, feste Beziehungen von Schwere und logischer Kategorie gibt es nicht. Sie sind immer sekundär und anders erklärbar.

Einer andern, psychologischen Begründung der Schwereabstufung scheint sich Behaghel[1]) zuzuneigen. Das Logische spielt bei ihm keine irgendwie erhebliche Rolle. Bei ihm fehlt deshalb auch der Versuch, die Wortklassen in eine Skala zu bringen und eine Kasuistik wie die Benedixens. Er stellt die allgemeine Regel auf: zwei Wörter werden gleich stark betont, wenn sie für den Hörenden von gleicher Bedeutung sind; sie werden gewöhnlich verschieden betont, wenn dies nicht der Fall. Das letztere geschieht, wenn von zwei Wörtern eins entbehrlich oder leicht zu ergänzen ist. Damit verlegt Behaghel den Grund der Schwereverschiedenheit aus der grammatischen Bedeutung der Worte und Wortklassen heraus. Aber auch er möchte doch am liebsten feste Typen der Betonung mittelst einer syntaktischen Kasuistik geben: *Goethes Faust,* aber *der Faust von Goethe. Mein Haus.* Jedoch lassen sich die Möglichkeiten der Schwereabstufung syntaktisch nicht fixieren. Denn auch für Verbindungen wie *Goethes Faust, mein Haus* gibt es sehr viele Betonungen, je nach dem individuellen Zusammenhang, in dem die Worte stehen. Die Fülle der Schweremöglichkeiten hat Behaghel nicht entfernt erschöpft. Immerhin ist sein Versuch sachlich und methodisch wertvoll.

Meiner Überzeugung nach richtet sich die Schwere der Silben weder nach der Klasse noch nach irgend welchen syntaktischen Funktionen der Worte, weil diese Dinge ihrer Natur nach zum Logischen der Sprache gehören. Mit der Logik aber hat der Akzent unmittelbar gar nichts zu tun. Ein Bild beschreibt die Wirkung der Schwereabstufung vielleicht in verständlicher Weise.

Die Menge der Bedeutungsinhalte samt all ihren logischen Unterschieden und Beziehungen ist schon mit den Worten, mit ihrer Flexion,

[1]) Grdr.[2] I[2], S. 682.

Konstruktion, überhaupt syntaktischen Verbindung im weiteren Sinne gegeben. Die Schwere verteilt durch Bearbeitung der Schallmasse in dem Ganzen nur Licht und Schatten. Sie hebt die Stelle oder Stellen heraus, an denen sich der Gedanke des Satzes vollendet, an denen klar wird, was der Sprecher sagen will; sie läßt von den vielen logischen Beziehungen die eine deutlicher, die andere undeutlich werden, eine dritte ganz unbemerkt bleiben; sie koordiniert die Bedeutungen bezw. Bedeutungskomplexe, damit sie jede für sich im Hörenden wirksam werden, oder stuft sie gegeneinander ab, sie dadurch zu mehr oder minder festen Komplexen verbindend.

Die akzentuelle Schwere der Silben ist mit andern Worten im Deutschen der Ausdruck der Wichtigkeit, welche die zugehörigen Bedeutungen für das haben, was der Sprecher in einem ganz bestimmten Falle sagen will. Damit dient sie zugleich dem Ausdruck der relativen Selbständigkeit, die die einzelnen Bedeutungen innerhalb ihrer konkreten Masse haben. Die Grade der Schwere entsprechen also den Graden der Wichtigkeit und Verbindung der zu einer Masse gehörigen Bedeutungen. Diese Wichtigkeit und Selbständigkeit der Bedeutungen ist — das halte man fest — eine ganz individuelle: sie gilt nur für den einzelnen konkreten Fall. Sie wechselt mit dem Inhalt der Sätze. So erklärt sich die bekannte Tatsache, daß ein und dieselbe Hauptsilbe in sehr verschiedenen Schweregraden auftritt.

Für die Forschung folgt daraus die Aufgabe, die überhaupt möglichen Schweregrade der Silben rein für sich zu ermitteln und ohne jede Rücksicht auf grammatische Kategorien zu begründen.

Nun freilich scheint dieser methodischen Forderung der weitaus am besten bekannte und durchgearbeitete Teil der Akzentlehre zu widersprechen, die Lehre vom Wortakzent. Hier haben wir die grammatisch festen Unterschiede von Haupt- und Nebensilbe. Nach dieser grammatischen Verschiedenheit und ihren ebenfalls wieder grammatisch charakterisierbaren Besonderheiten werden bezw. wurden die Schweregrade der einzelnen Silbe festgelegt. Ableitungs- und Flexionssilben, Hauptsilben zweiter Glieder einer nominalen Zusammensetzung sind im reinen Akzent immer leichter als Hauptsilben, bezw. Hauptsilben erster Kompositionsglieder. Aber auch diese Tatsachen haben im letzten Grunde eine rein psychologische Ursache. Denn echte Nebensilben haben keine im Zusammenhange der Rede als solche hervortretende Bedeutung. Ihre Bedeutung ordnet sich immer der des ganzen Wortes unter, verschmilzt mit ihr zu einer Einheit und geht dadurch als besonderer Teil der Bedeutungsmasse verloren. Deshalb allein sind Nebensilben jeder Art stets leichter als die Hauptsilben; nicht deshalb, weil ihre Bedeutung irgendwie an absolutem Wert hinter der der ‚Wurzel' oder des ‚Stammes' zurückstände.

Die akzentuelle Schwere einer Silbe ist also in jedem Falle der Ausdruck für die Wichtigkeit und Selbständigkeit ihrer Bedeutung im augenblicklichen Zusammenhang der Rede.

Weil das Schwereverhältnis von Haupt- und Nebensilben grammatisch fest, absolut ist, hat man schon lange das Gesetz dafür gefunden. Das sind die bekannten Regeln über die Stellung des ‚Wortakzents'. Man findet sie am besten in Pauls mittelhochdeutscher Grammatik § 7—15. Vgl. auch Minor² S. 66 ff. Einige Bemerkungen seien darüber gemacht.

Man scheide, um die deutschen Akzentverhältnisse zu verstehen, zunächst zwischen einfachen und zusammengesetzten Wörtern. Die einfachen Wörter haben den Hauptakzent auf der ersten Silbe: *Sáche, téilen, spréchen, wíder.* Bei Zusammensetzungen scheide man Nominal- und Verbalkomposita, je nachdem das zweite Glied ein Nomen oder ein Verbum ist. In Nominalkompositen enthält die erste Silbe des ersten Bestandteils den Wortgipfel, in Verbalkompositen die erste des zweiten: *Úr-sache, Úr-teil, Wíder-spruch*: *er-súchen, er-téilen, wider-spréchen.*

Namentlich durch Klopstock ist auch in der Lehre vom Wortakzent die Ansicht populär geworden, diese Grundregeln der deutschen Akzentuierung hingen mit dem Streben zusammen, den Ton auf die von Natur bedeutungsvollste, an sich geistesgewichtigste Silbe zu legen. Man fand einen Vorzug des Deutschen gegenüber dem bewunderten Griechischen darin, daß es mit der Schwereabstufung der Silben im Worte den absoluten, natürlichen Bedeutungswert derselben spiegele, ganz ähnlich wie man in den Abstufungen der Hauptsilben des Satzes eine Skala der absoluten Bedeutungswerte der Wortklassen wieder finden wollte. K. F. Becker hat den Gedanken im Sinne seiner logischen Sprachbetrachtung ausgebeutet und behauptet, die logische Unterordnung von Stamm und Endung werde durch die Stellung des Hauptakzentes ausgedrückt; überhaupt entspreche im Deutschen — anders im Griechischen! — das ‚Tonverhältnis' zugleich dem ‚Begriffsverhältnisse' (a. a. O. S. 39 ff.). In neuerer Zeit drückt man sich vorsichtiger aus. Aber wer der ‚Wurzelsilbe' eines Wortes als solcher den akzentuellen Vorzug zuspricht, steht immer noch im Banne der alten Lehre. Ich halte dieselbe nicht für richtig. Der Begriff Stamm- oder Wurzelsilbe ist schon unklar. In *leben* ist *leb-* die Wurzel oder der Stamm, an dem der Sinn des Wortes haften soll. Aber die betonte Silbe ist *le-*; das für den Stamm doch gewiß wichtige *b* gehört schon zur nächsten Silbe. Vgl. *les-en*: *le-sen*, *led-ig*: *le-dig*. Glaubt man im Ernst, *le-* sei bedeutungsvoller, inhaltsreicher als *-ben*? In *lebéndig* wird die zweite Silbe (der Grundregel zuwider) betont. Und doch haftet dem Hörer die Bedeutung im wesentlichen an dem *-ben-*, ohne daß ihn das im geringsten stört. Was soll man von dem Worte *Zahn* denken? Die Wurzel ist hier *Z-*, *-ahn* ist alte Partizipialendung (also von Natur ‚inhaltsleere' Silbe). Denn *Z-ahn* ist = griechisch $^{+}\delta\delta$-$o\nu\tau$-ς, lateinisch *d-ens* < $^{+}$*ed-ent-s* (‚der Esser'), nur daß die ‚Wurzel' *ed*/*od* im Germanischen auf der Schwundstufe steht.

Das Prinzip der Beschwerung des an sich ‚Bedeutungsvolleren' würde ferner auch nur auf die Verbalkomposita passen, z. B. *wider-spréchen*; beim

Nominalkompositum versagt es, z. B. *Wider-spruch.* Und auch unter den Verbalkompositen stören Ausnahmen wie *über-setzen, án-nehmen* u. a.

Denkt man ferner daran, daß die gemeingermanische Betonung aus der indogermanisch-urgermanischen entstanden ist, daran, daß auch fürs Germanische ehedem eine der griechischen analoge Akzentuierung galt, so wird man noch mehr gegen die übliche Anschauung eingenommen. Wie sollen wohl die Urgermanen bei der Neuregulierung ihrer Betonung dazu gekommen sein, gerade die ‚inhaltsschwerste' Silbe, die etymologische ‚Wurzel' ihrer Wörter herauszufühlen und herauszuheben? Die Sache ist umgekehrt, wie man sie darstellt: es erscheint die Hauptsilbe eines Wortes als die inhaltsreichste und bedeutsamste, weil sie die schwerste ist, nicht aber erscheint sie als die schwerste, weil sie die bedeutungsvollste ist. Die Schwereregeln der deutschen Worte erklären sich rein historisch.[1])

Als in urgermanischer Zeit der Wortakzent neu reguliert wurde, als man den freien indogermanischen aufgab, wurde Regel (wie — ist eine Frage, die hier nicht interessiert): jedes Wort bekommt seinen Gipfel in die erste Silbe (Prinzip der Anfangsbetonung der Wörter). Diese Regel traf alle die Worte, die es damals gab, Simplizia wie Komposita. Nun waren aber von den letzteren bloß die Nominalkomposita vorhanden. Nur sie wurden als Einheiten gefühlt, nur sie folgten daher der Regel. Echte, d. h. innerlich einheitliche, feste Verbalkomposita existierten zur Zeit der Akzentverlegung noch nicht. Infolgedessen galt für das Verhältnis von z. B. präpositionalem Adverb und Verb der Satzakzent, das Verb als das im allgemeinen Wichtigere bekam den schwereren Akzent. Als später diese trennbaren Verbindungen zu festen, untrennbaren Kompositen verwuchsen, wirkte die alte Regel nicht mehr. Diese jüngeren Zusammensetzungen spiegeln daher die Schwereabstufung des urgermanischen Satzakzents.

Wenn dann von fertigen alten Nominal- und jüngeren Verbalkompositen Verba bezw. Substantiva neu abgeleitet wurden, behielten sie natürlich den Akzent des Grundworts: *Ánt-wort*: *ánt-worten, be-hándeln*: *Be-hándlung.*

Auch die jüngste Schicht von Zusammensetzungen spiegelt die Gesetze des Satzakzents: *voll-énden, blut-árm* = sehr arm (dagegen: *blút-arm* arm an Blut); *über-setzen, über-legen.* Die letztere Art von Verben kann man noch nicht einmal Komposita nennen. Es sind eigentlich noch bloße Zusammenrückungen, die getrennt werden können; deshalb: *ich setze über, ich lege über.* Doch macht sich bei manchen schon die Tendenz geltend, sie in feste Komposita zu verwandeln: *ich anerkenne.*

Ausnahmen[2]) von diesen Regeln erklären sich entweder durch Analogiewirkungen (z. B. *Wal-kúre* durch Anlehnung an französische Lehnworte mit *-ure*) oder aus dem Streben, die Schwere in längeren Wörtern bequem zu

[1]) Vgl. STREITBERG, Urgermanische Grammatik S. 167 ff.

[2]) H. PAUL, Mhd. Gramm. § 11 Anm. 5. MINOR S. 67 ff.

verteilen, besonders aus festgewordenen Besonderheiten des ethischen Akzents. Vgl. § 15.

Außer über die Lage des Hauptakzents hat man auch über die Abstufung der Silbenschwere im Wort Regeln gegeben. Es sind die bekannten Tatsachen des ‚Nebentons' und der ‚Tonlosigkeit'. Näheres später. —

In den Grammatiken pflegt man sich im allgemeinen zuerst über den ‚Wortakzent' zu äußern. Der Satzakzent folgt nach. Gewöhnlich wird überhaupt nur der erstere besprochen, der letztere mit einigen Bemerkungen abgetan. Diese Methode ist nicht zweckmäßig. Das umgekehrte Verfahren ist besser und dazu richtiger. Der Grund wird aus dem Folgenden einleuchten. Für diese Darstellung unterscheide man: Hauptsilbe (jede Gipfelsilbe eines Wortes; ist das Wort einsilbig, hat es überhaupt nur eine Hauptsilbe), Nebensilbe (jede Silbe, die nicht den Wortgipfel enthält). Die Nebensilben sind je nach ihrer Stellung vor oder nach der Gipfelsilbe Vorsilben oder Nachsilben.

§ 8.

Die Stufen der reinen Silbenschwere.

Welches sind nun die Stufen der reinen Silbenschwere? Es gibt deren zunächst sechs, und sie bestimmen sich nach dem Grade der Selbständigkeit und Wichtigkeit, mit dem die Bedeutung eines Wortes ins Bewußtsein treten soll; in einigen Fällen auch nach dem Lautcharakter der Silbe, der historisch-etymologisch begründet ist.

Man unterscheide:

1. vollschwer (⏑́)[1] } schwer.
2. mittelschwer (⏑̈) } schwer.
3. halbschwer (⏑̀) } schwer.
4. halbleicht (×) } leicht.
5. volleicht (×) } leicht.
6. überleicht (×) } leicht.

Die Grade 1—3 werden auch im Worttexte durch die Akzentstriche bezeichnet, z. B. *Wànd*, *Wánd*. Grad 4 dagegen durch Halbbogen unter der Silbe, z. B. *Wa̯nd*, 5 durch Punkt, z. B. *Wạnd*. Grad 6 bleibt unbezeichnet. Die Bögen und Punkte stehen bei Diphthongen möglichst unter dem ersten vokalischen Buchstaben; aus typographischen Rücksichten setze ich sie freilich, wie auch die Akzente, nicht selten unter bezw. über den zweiten.

1. Die erste Stufe enthält diejenige Schwere der Hauptsilben, welche diese — NB. immer nur im reinen Akzent! — bei lexikalischer Isolierung der zugehörigen Worte haben, die Vollschwere. In diesem Falle wird die Bedeutung eines Wortes in vollem Umfang und mit voller Wirkung für den Sinn des Satzes in Anspruch genommen, sie wirkt deshalb auch

[1]) Ich unterscheide genau zwischen schwer-leicht ~× und lang-kurz – ⏑. Es bedeutet also –́ lang und schwer, ⏑́ kurz und schwer.

fast in voller Selbständigkeit auf den Hörer. Stehen zwei ‚vollschwere' Worte nebeneinander, so können ihre Bedeutungen nie verschmelzen: die Gruppe ist stets deutlich zweiteilig, was sie mitteilt, ist immer ein Doppeltes oder Mehrfaches. Beide Bedeutungen sind einander ‚zugeordnet'.

Dies Verhältnis vollschwer—vollschwer kann in allen möglichen syntaktischen Kombinationen auftreten. Z. B. *ein schwárzer Róck* ist ein Rock, an dem beachtet und bemerkt werden soll, daß er schwarz ist. *Ich géhe ins Féld*, d. h. 1. ich gehe, 2. und zwar ins Feld. *Séhr schön!* 1. Schön, 2. dazu in hohem Grade. *Wénn ich spréche. In wéiter Férne* (*férn*, und zwar *séhr fern*). *Únter dem Schírme. Die Poesíe, eine Künst. Ich hábe gelébt. Frísch, frómm, fröhlich, fréi. Ein schöner, gróßer, mächtiger Báum. Háller, ein Díchter, hat den Ausspruch getan.*

Beim wohlüberlegten Sprechen in durchgebildeten Sätzen ist die Aufeinanderfolge vollschwerer Hauptsilben im allgemeinen auf bestimmte Fälle beschränkt. Vollschwere Hauptsilben eignen vorzugsweise dem Gipfel des Prädikats der reinen Aussage. Der einfache nackte Satz sagt im wesentlichen nur eins aus. *Die Sonne ist úntergegangen* soll nichts als die Tatsache des Sonnenuntergangs mitteilen; der Satz ist deshalb eine einheitliche Gruppe, in der nur die Silbe des Prädikatgipfels, *un-*, vollschwer ist. Ein Satz wie *die Sónne ist úntergegangen* drückt dagegen ein Doppeltes aus, etwa: ich denke an die Sónne; sie ist úntergegangen. Dergleichen ist in der vorbereiteten Rede selten. Schon häufiger kommt der Fall vor, wenn durch Attribute Interesse und Aufmerksamkeit z. B. auf *Sonne* gelenkt werden soll: *die schöne, strahlende Sónne i. u.*, oder wenn die Aussage durch Erweiterung des Prädikats tatsächlich doppelt oder mehrfach wird: *die Sonne ist úntergegangen und verschwúnden.* Verbindungen wie *des Königs Palást, Blúmlein bláu, Röslein rót* empfinden wir wegen der besonderen Wortstellung leicht als zweigeteilt; daher sind beide Worte manchmal gleichschwer, jedes vollschwer. In diesem Falle ist die Wortstellung (Inversion) akzentueller Faktor.

Viel häufiger macht die zerhackte Sprechart Hauptsilben vollschwer. Also, wenn der Sprecher seine Gedanken nicht in wohlgebauten, durchgebildeten Sätzen mitteilt, sondern sie unter fortwährendem Nachdenken und Suchen einzeln herausbringt. Auch wenn in diesem agglutinierenden Stil solch vollschwere Worte syntaktisch (durch Flexion, Wortstellung, Konstruktion, Partikel) verbunden werden, empfindet der Hörer doch ihre Bedeutungen als relativ selbständig.

Es kommt also immer darauf an, welche und wie viele Worte der Sprecher als für den Sinn seiner Mitteilung wichtig in den Vordergrund stellt, und ob er seine Worte nur aneinander schiebt oder innerlich verbindet und abwägt. Dem Worte als solchem haftet kein spezifischer Schweregrad an. Auch Pronomina Personalia können deshalb vollschwer sein. Z. B. in der Antwort auf die Frage *wer will verréisen?* betont man: *ích will verreisen* (aber *ich will verréisen* als Antwort auf die Frage: *was hast du vór?*).

2. Mittelschwer sind Hauptsilben, wenn die Bedeutung ihrer Worte zwar noch als solche bemerkt wird, aber nicht mehr selbständig wirkt; sie geht dann mit der Bedeutung eines andern Wortes eine Verbindung ein dergestalt, daß die Gesamtbedeutung des Komplexes die ist, welche der Sprecher im Auge hat. Durch Mittelschwere wird ‚beigeordnet'. *Die Sönne ist úntergegangen* bedeutet die einfache Mitteilung des Sonnenuntergangs. Die Bedeutungen von *Sonne* und *untergehen* verbinden sich zu einer, wenn auch noch sehr leicht trennbaren Einheit. Mittelschwer sind im reinen Akzent ferner sehr oft das Adjektiv in isolierten Verbindungen von Adjektiv und Substantiv: *mein schwärzes Kléid*; das Verb in Fällen wie: *er käufte sich ein Háus, er ärbeitete éifrig, sie känn singen, ich will árbeiten.* Das Adverb: *nachdem er länge geárbeitet hatte*; *nachdem er gèstern länge zu Häuse geárbeitet hatte*; Adjektiv + Substantiv als Subjekt: *mein schwärzes Klèid ist zerrissen*; der Dativ als entfernteres Objekt: *ich habe meinem Brüder ein Háus abgetreten*; der Nominativ: *der Näme ‚Gótt'*. Die Präposition: *vör dem Háuse.* Frage-, Demonstrativpronomina im Satzzusammenhang. Auch die Personalpronomina, wenn z. B. beim Verb dem Sprecher nicht nur die Handlung, sondern auch die Person, welche handelt, von Interesse ist: *dü ságst, ...* Deshalb darf man nicht schlechthin sagen, das Personalpronomen sei beim Verbum pro- oder enklitisch. In allen solchen Fällen ist das Verhältnis mittelschwer-vollschwer, das beachte man, nicht Ausdruck der logischen (grammatischen, syntaktischen) Kategorie, sondern der Wichtigkeit der Bedeutungen für die Aussage und, was dasselbe ist, des Grades, in dem sich die Bedeutungen zu einer neuen, umfassenden vereinigen. Will der Sprecher die Bedeutungen der Bestandteile einzeln einprägen, muß er sie alle vollschwer akzentuieren.

Die mittelschweren Silben brauchen durchaus nicht vor der vollschweren zu stehen. Je nach dem Sinn der Mitteilung heißt es: *er hat eïfrig geárbeitet* oder *er hat éifrig geärbeitet*; *ich habe gèstern meinem Brüder zedïert, ich habe gèstern meinem Brúder zedïert, ich habe gèstern meinem Brüder zedïert.* In keinem dieser Sätze wird irgend ein Gegensatz ausgedrückt, sie sind alle einfache Aussagen.

Hierher gehören auch Komposita, sobald deren einzelne Teile ihre Bedeutungen deutlich erhalten. *Háupt-kapïtel, Ínnungs-mèister, bláu-schwärz* (schwarz, dabei ins Blaue übergehend), *kírsch-röt, käse-wèiß, stéin-ält.* Im allgemeinen treten freilich die Hauptsilben zweiter Kompositionsglieder mehr zurück, dem Sinne der Komposition entsprechend. Allerdings kommt es, wenn auch sehr selten, vor, daß beide Bestandteile gleich schwer betont werden: *Ínnungsméister.* Dann sollen beide Bedeutungsbestandteile des Wortes voll für sich wirken.

Dekomposita der Form (a + b) + c haben manchmal den dritten Bestandteil mittelschwer. Z. B. *Stréichhǫlzschächtel*; doch gewöhnlicher

Stréichhǫlzschàchtel. Im letzteren Fall wirkt die Zusammensetzung einheitlicher.

Vollschwer-mittelschwer sind oft Kompositionsteile in Zusammensetzungen mit *Un-*, *Haupt-*, *Erz-*, *Mords-*, *Riesen-*, *Bären-*, sobald diese zur Verstärkung des Begriffs dienen und das Ganze noch als zweiteilig gefühlt wird: *Ún-mẽnge*, *Háupt-sàche* (Gegenstand der wichtigsten Verhandlung), *Érz-fẽigling* etc.

3. Die Bedeutung des leichteren Bestandteils, in Wirklichkeit beider Bestandteile einer Verbindung, kann zugunsten der Gesamtbedeutung des Komplexes noch mehr zurücktreten. Dann lassen sich zwar die Bedeutungen der Bestandstücke noch erkennen und angeben, aber nicht mehr eigentlich trennen. Bei einer Trennung würden sie jedenfalls eine andere, sei es auch nur vollere Bedeutung bekommen, als sie im individuellen Falle haben, und die Gesamtbedeutung würde zergehen. Hauptsilben so reduzierter Worte sind halbschwer.[1]) Wir fühlen, daß sie im Verhältnis deutlicher Unterordnung stehen. Von einer Dame in Trauer sagt man z. B. *sie trägt noch schwàrze Kléider. Schwàrze Kléider* bedeutet hier ‚Trauergewänder'. Natürlich sind in der Gesamtbedeutung der Wortgruppe die Bedeutungen von *schwarze* und *Kleider* noch erkennbar und herauszulösen; aber die Bedeutung des Komplexes ist keine bloße Synthese dieser beiden Bestandteile: sie enthält bedeutend mehr, nämlich den Begriff des Trauerkostüms, andererseits weniger, weil die Begriffe ‚schwarz' und ‚Kleid' nicht voll zur Geltung kommen.

Hierher gehören Verbindungen wie *das ròte Méer, bèsten Dánk, Lùdwig der Vierzehnte, der schwàrze Prinz, ich màche Musík, ich tràge einen Zylínder* (= ich bediene mich eines solchen). Sehr oft sind auch die Hilfsverba halbschwer: *sie kànn síngen, ich hàbe geséhen, sie wären kránk.* Possessiva: *mèine Séele* (meine geistige Persönlichkeit). Nimmt man diese halbschweren Worte mittelschwer, so ändert sich der Sinn: die Gesamtbedeutung ist dann nicht eine volle Einheit und als solche etwas anderes als die Summe der einzelnen Bedeutungen, sondern mehr eine Synthese derselben: *ich träge einen Zylínder* (ich habe ihn in der Hand oder auf dem Kopfe), *mẽine Séele* (die Seele, die meinen Körper beherrscht).

Auch in solchen Gruppen folgt die halbschwere Hauptsilbe oft auf die voll- oder mittelschwere. Die Regeln der Wortstellung sind eben ein Gebiet für sich.

Z. B. *jẽmanden kált stèllen*; *ein Kréuz schlàgen*; *nachdèm er gespróchen hätte, . . .*; *wenn er lánge genùg geárbeitet hàt, . . .*; *wenn er hínreichend lánge geárbeitet hàt . . .* Es liegt bei den zuerst angeführten Phrasen durchaus nicht an der übertragenen Bedeutung, daß sie schwerhalbschwer vereinigen, sondern nur daran, daß die betreffende Wortgruppe eine einheitliche Bedeutung hat. Man sagt ja auch: *ich hàbe den Wẽin*

[1]) Oder halbleicht nach Nr. 4.

kált gestèllt. Unter *kalt stellen* denkt man sich nichts als die einheitliche Handlung, die Flaschen in den Eiskübel zu setzen. Man denkt nicht ans ‚Stellen', man stellt sich auch nicht die Kälte vor. Dagegen würde *stèlle die Flàschen kált* im reinen Akzent bedeuten: *stelle sie (aufrecht) irgendwohin, wo es kalt ist.* Mindestens würde die Bedeutung von *stellen* irgendwie wichtiger erscheinen.

Hierher gehören sehr oft die Komposita, weil es ja der Zweck der echten Komposition ist, enge Verbindungen herzustellen und aus Zusammensetzung alter, noch unterscheidbarer Stücke neue Bedeutungen erstehen zu lassen. Z. B. *Háuptsàche* (= das Wichtigste), *kírschròt, bláuschwàrz* (wenn man mehr an die einheitliche Farbe denkt), *únterlègen, Hálstùch, Kínderspiele, Óberàrzt.*

4. Wird die Hauptsilbe eines Wortes halbleicht, dann verschmilzt dessen Bedeutung mit der des zugehörigen zu einer völligen Einheit und verliert dadurch jede Selbständigkeit. Die Bedeutung solch halbleichter Wörter wird im Zusammenhang der Rede nicht bemerkt.

Hierher gehören die Fälle der vollkommenen Proklisis und Enklisis. Also wenn der bestimmte und unbestimmte Artikel, Pronomina personalia (*du kómmst, kómmst du*) und possessiva (*mein Hérr*), *man*, auch Präpositionen (*nach Háuse, die Nácht durch, vorbéi*), Partikeln (*und só, jawóhl*), Hilfsverba (*ich habe geséhen, geséhen haben*) mit einem dazu gehörigen Wort so verwachsen, daß die Empfindung für die Verschiedenheit der Bestandteile schwindet. Ist es mir aber für den Sinn erwünscht, die Bestandteile mehr oder ganz zu trennen, kann ich betonen *mèin Hérr, mëin Hérr, méin Hérr* (= Vorgesetzter, und zwar von mir).

Auch die zweiten Bestandteile von Kompositen werden — und zwar sehr oft — halbleicht, wenn das Gefühl für die Zweiteiligkeit des Wortes verloren geht. *Háuptsache, Kírchhof, unterbínden, Háuptmann* (die militärische Charge), *vollkómmen, mißfállen.* Wann das der Fall ist, entscheidet nur der Zusammenhang oder der Sprachgebrauch, der übrigens in diesem Punkte sehr schwankt und nicht in Regeln gefaßt werden kann. Für den Soldaten ist *Hauptmann* ein einziger Begriff, éine, sehr konkrete Vorstellung. Daß das Wort zweiteilig sei, daran denkt er nie. Er wird darum *Háuptmann* oder gar *Háuptmann* betonen. Der Pastor auf der Kanzel kündigt ab: . . *Júngfrau* . . ., der Dialekt sagt dafür *Jumfr*. Dasselbe ist in Namen der Fall: *Néumann, Ádelheid, Fránkfurt*, wenn man nicht den Namen besonders deutlich sprechen will.

Auch der Gebrauch von halbschwer oder halbleicht wird für verschiedene Leute verschieden sein. Man sagt *Óberàrzt*, wenn der Gegensatz *Assistenzarzt* die Zusammensetzung noch empfinden läßt. Der Patient wird zunächst nach dem *Ober-àrzt* fragen, bis ihm durch wiederholte Besuche desselben die Benennung zum Titel oder Symbol einer bestimmten Person wird. Dann sagt er *Óberarzt.*

Deshalb ist es — daran sei erinnert — natürlich ganz unmöglich zu sagen, zweite Glieder von Zusammensetzungen seien stark- oder schwachnebentonig schlechthin. Auch diese Teile der Komposita haben keine Schwere an sich: ihre Beschwerung richtet sich ganz nach dem Zusammenhang und Gebrauch. Sie können vollschwer bis herunter zu halbleicht, ja volleicht sein.

Halbleicht sind ferner meist die Ableitungsendungen *-tum, -heit, -keit, -haft, -halb, -hand, -los, -mal(s), -voll, -wärts, -lei.* Es sind meist alte Substantiva und Adjektiva, haben aber in den Kompositionen ihre selbständige Bedeutung ganz eingebüßt. Sie werden nun rein als Ableitungsendungen verwendet. Doch fehlt manchmal die Empfindung dafür nicht, daß Bildungen mit ihnen verschiedene Bestandteile enthalten. Dann werden diese Endungen halbschwer.

Hierher gehören meinem Gefühl nach noch *-bar, -lein, -sal, -sam, -ut* (Armut). Letztere Endung ist etymologisch mit dem Substantivum *Mut* zusammengebracht worden. Vielleicht ein klein wenig leichter, aber noch halbleicht sind *-ung, -ing, -fach, -nis, -in, -icht, -lich* und volltönende Nebensilben: *Mánnạ, Lóttọ, ịdeál, Mẹlodie, árbẹiten, Phídiạs.*

Die halbleichten Silben werden beim Sprechen gern noch mehr erleichtert und dann reduziert. Man verkürzt sie, spricht sie mit minderer Spannung der Muskeln, mit weniger voller Stimme u. a. m. *Dẽr Mensch* (⏑ ⏑): *dər* (×), *dᵊr* (×) oder *dẹ Ménsch. Zụ Háuse*: *zụ Háuse*: *zᵊ Háuse.* Dann sinken sie herab auf die nächsten Schwerestufen und werden volleicht oder überleicht.

5. Volleicht sind für gewöhnlich alle Vor- und Nachsilben mit schwachem, gedecktem — aber nicht durch einfachen Nasal oder Liquida — *e*: *sạend, lágẹrt, lébtẹst, versúchtẹt.* Ferner *-ig, -isch.* Auch *-lich.* Dazu treten auch die unter 4 abgehandelten Fälle, wenn sie an Gewicht erleichtert und besonders wenn ihnen durch die Silbentrennung im Satze Laute entzogen werden: z. B. *Zụ Háuse, dạhéim. Hị-néin, mẹi-n Hérr!*

6. Überleicht sind die Silben mit *-e-*, wenn dies ungedeckt bleibt oder ihm einfacher Nasal oder Liquida folgt. Silben der letzteren Art reduzieren ihr *ə* meist zu ᵊ oder verlieren es ganz. Dann tritt Nasalis oder Liquida sonans (*n̥ ŋ̊ r̥ l̥*) ein. Z. B. (*sá-*)*ge*, (*mín-*)*dᵊ-stə*, *loben ihn* (= *lō-bᵊ-nīn*), (*sá-*)*gen*, (*sá-*)*gen-der.*

Man muß also die Silben stets im Satzzusammenhange werten, wenn man ihre Schwere bestimmen will. Die Anzahl der Laute, welche sie enthalten, spielt auf den niederen Stufen der Schwereskala eine gewisse Rolle.

Die Stufen der reinen Schwere sind wohl voneinander getrennt; ihre Grenzen sind keineswegs so fließend, wie man anzunehmen geneigt ist, ehe man die Zahl der wirklichen Schwerestufen eines Satzes ermittelt hat. Immerhin ist die Schwere der Silben ein und derselben Stufe (auch im reinen Akzent!) nicht absolut fest. Kleine Differenzen bestehen. Namentlich pflegt ceteris paribus die Schwere hinter dem zugehörigen Gruppengipfel

ein wenig geringer zu sein als davor. In *gegében* ist *ge-* ein wenig schwerer als *-en*; in *unter der Führung ụn-* ein wenig schwerer als *-ụng*. Das hängt mit dem Steigen und Festhalten, andererseits dem Nachlassen des Atemdrucks zusammen. Die Tonbewegung in der Silbe spricht auch ein Wort mit. Es ist jedoch unnötig, diese Unterschiede zu bezeichnen.

Auch Länge des Vokals und Konsonantenreichtum wirkt etwas beschwerend.

Andere Modifikationen der natürlichen Schweregrade kommen unten zur Sprache. —

Aus dem Gesagten ergibt sich ohne weiteres folgendes. Will man von einem normalen Schweregrad reden, dann kann es nur die Vollschwere sein, d. h. diejenige Schwere, welche die Hauptsilben haben, wenn ihre zugehörigen Worte in lexikalischer Vereinzelung gesprochen werden. Alle andern Grade sind als Reduktionen jener Normalschwere zu begreifen. Die Skala der Schweregrade bestimmt sich demnach, wie zuerst wohl Benedix gesehen, von oben nach unten, nicht, wie es oft versucht wird, von unten nach oben.

Falsch ist es aber natürlich, wenn R. Benedix (II S. 29) lehrt, die Tonstärke, mit welcher die Begriffswörter ausgesprochen würden, sei der ‚Grundton' der Sprache; die Verhältniswörter stünden gegen diesen Grundton an Stärke zurück. Denn die Schwere ist von dem Unterschied der Wortklassen unabhängig. Sie folgt vielmehr der augenblicklichen Wichtigkeit und dem Grade der Verbindung bezw. Verschmelzung der Wortbedeutungen im individuellen Satze.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß der abnehmenden Schwere der Silben gern lautliche Veränderungen parallel gehen: halbschwere lange Vokale werden im Althochdeutschen nicht diphthongiert, leichte Vokale werden allmählich im Mittelhochdeutschen zu *-e-*.

Anm. Das Deutsche hat für den sachlichen Vortrag eine ganz bestimmte Wortstellung ausgebildet, die als die normale gefühlt wird. Jede Abweichung davon (Inversion) beeinflußt den Akzent. Denn Inversion trennt immer das, was sich in normaler Stellung verbindet, läßt es mehr oder weniger selbständig hervortreten. Dadurch wird Inversion ein Mittel, Schweregrade anzuzeigen. Vgl. oben S. 50 *Róslein rót, des Kónigs Majestát, des Kónigs Palást.* Freilich können solche Gruppen auch wieder durch häufigen Gebrauch verwachsen: dann wird das Schwereverhältnis verändert.

Inversion ist auch ein Mittel, das Ethos der Rede — besonders Pathos — anzuzeigen. Daher ist sie in Poesie bestimmter Stilarten sehr häufig (Homer, Alliterationspoesie).

§ 9.

Fortsetzung. Besonderheiten der reinen Schwere. Schwerpunktsystem und Schwerpunktgürtel.

Eine Besonderheit der Schwereverwendung ist noch anzumerken: der ‚Beziehungston' (nach Benedix), die Beziehungsschwere.

Die Schwere einer Hauptsilbe drückt die Wichtigkeit aus, die die Bedeutung des zugehörigen Wortes im Zusammenhang der Rede hat. Offenbar ist eine Wortbedeutung dem Sprecher u. a. auch dann minder wichtig, wenn er weiß, daß der Hörer bereits über das orientiert ist, worum es sich dabei handelt; wenn es also nicht nötig ist, dem Hörer die Vorstellung wieder ausdrücklich ins Bewußtsein zu bringen. Spricht man längere Zeit über ein und denselben Gegenstand, z. B. über den Löwen,[1]) so ist die Bedeutung des Wortes *Löwe* dem Sprecher sowohl wie dem Hörer immer mehr oder minder deutlich gegenwärtig. Sie braucht also nicht immer wieder durch Voll- oder Mittelschwere des Wortes erneuert zu werden.

Oder: es kommt einmal ein voll- oder mittelschweres Wort vor, das für den Sinn der Rede etwas bedeutet. Unmittelbar darauf wird es wieder gebraucht. Seine Bedeutung schwebt dem Hörer noch ganz gegenwärtig vor. Auch in diesem Falle braucht es das zweitemal nicht wieder mit der ersten Schwere gesprochen zu werden. Die Hauptsilben solcher Wörter werden halbschwer oder leichter. Z. B. *Der Pánther lẽbt in Áfrika. Der Pànther hat gélbliche Fárbe* (die Aussage gipfelt in *gelblich* und *Farbe.* Sinn, seine Farbe, auf die wir nun zu sprechen kommen, ist gelblich). Oder: *Der Gräf unterschrieb. Dänn unterschrieb der Generál. Wẽr von ihnen ist verréist? Der Brúder ist verrèist* (oder *verreist*).

Es ist dabei nicht nötig, daß solch Wort genau wiederholt werde. Auch Synonyma verlieren an Gewicht.[2]) *Wẽr klágt da? Ein Mädchen jàmmert. — Wẽr hat ábgeschòssen? Ích bin fèrtig. — Du schréibst? Was ist der Grúnd Deines Brìefes?*

Wesentlich derselbe Fall liegt vor, wenn dem Sprecher und dem Hörer die Bedeutung eines Wortes durch unmittelbare Wahrnehmung oder Erinnerung gegenwärtig ist. Auch dann wird die Hauptsilbe halbschwer oder leichter.[3]) *Wèr ist da?* (der Unbekannte steht vor mir). *Das Schlóß brennt* (der Brand ist mir gegenwärtig. Daß er das Schloß betrifft, ist mir wichtig). *Der Gàrten ist schön!* (Sprecher und Hörer besehen einen Garten). Dieser Fall tritt gern in der Anrede ein: *Herr Hàuptmann beféhlen? — Kómmen Sie, meine Hèrrn.*

Der Fall der Erinnerung:[4]) ich sende einen Boten zu meinem Diener; nach einer Weile kommt dieser wieder und sagt nun *der Diener kómmt.* Der Bote setzt voraus, daß mir bei seinem Anblick der Gegenstand, um den es sich handelt, von selbst ins Gedächtnis zurückkehre. Daher betont er *Diener* nur halbschwer. —

Die Silbenschwere kann durch Beziehung auch vermehrt werden.[5])

Ein Chirurg erzählt: *ich wòllte eine Schéere hàben; ùnd noch eine Bínde.* Nachdem er also die ersten Worte bis *haben* gesprochen, fällt ihm

[1]) Benedix II, 123. 131.
[2]) a. a. O. II, 126 f.
[3]) a. a. O. II, 129 f.
[4]) a. a. O. II, 130 f., 133.
[5]) Benedix II, 137 ff.

ein, daß auch von einer Binde die Rede war. Die letzten Worte drücken eine Korrektur oder eine Ergänzung des Vorhergehenden aus. Akzentuell offenbart sie sich durch Überschwere von *Bin*.. (≃).

Auch einfache Gegenüberstellung kann so ausgedrückt werden. *Man gab mir die Schéere; ich wollte eine Bínde. Gében und ërgèben.*

Offenbar wird durch Überschwere die Bedeutung der beschwerten Hauptsilbe bezw. des zugehörigen Wortes aus der zugehörigen Gruppe etwas herausgehoben und unbeschadet ihrer Zugehörigkeit zur Gruppe etwas verselbständigt. Zwischen der reinen Bedeutung des überschweren Wortes und einer vorausgegangenen wird eine Extraverbindung hergestellt, eine Verbindung über die syntaktische hinaus.

Es ist nicht nötig, daß die ersten Glieder solcher Gegenüberstellungen, Ergänzungen oder Steigerungen durch Worte ausgedrückt werden. Es genügt, wenn sie aus dem Zusammenhang oder der Situation folgen. Z. B. *Ich wöllte die Schëere hàben* (unter den vielen bereit liegenden Dingen die Scheere). *Ich dächte es nùr* (ich habe es nicht gesagt).

Überschwere ist Steigerung über Vollschwere hinaus. Sie ist also größer als die normale, welche die Hauptsilben bei lexikalischer Vereinzelung der Wörter haben.

Auch die Überschwere hat ihre Abstufungen. Aber diese bestimmen sich — anders als die Stufen der einfachen Schwere — von unten nach oben. Denn Überschwere ist wirklich Beschwerung, Mittel- und Halbschwere dagegen Erleichterung.

Auf der ersten Stufe der Überschwere stehen Hauptsilben in den oben besprochenen Fällen, d. h. wenn einem schweren Worte andere einfach gegenübergestellt werden oder wenn es sich um einfache Ergänzung bezw. Steigerung handelt.

Eine zweite Stufe der Überschwere wird betreten, wenn z. B. ein überschweres Wort noch gesteigert oder ergänzt wird. *Dieser Hünd war nicht ermättet, sòndern töll. Ich will eine Schéére ùnd äußerdem ein Bänd hàben.* Auch hier braucht das erste Glied nicht ausgedrückt zu sein. *Ich will das Bänd hàben.* Gegenüberstellung: *ër-gèben und vër-gèben.*

Wenn eine ganze Verbindung, wie *das bläue Bánd, Háuptsäche,* überschwer wird, dann bleibt die vorher mittelschwere Silbe auf der ersten Stufe der Überschwere, die vollschwere tritt auf die zweite. *Ich will das bläue Bänd haben.* Bei Verbindungen von halbschwer und mittel- oder vollschwer bleibt dagegen die halbschwere Silbe, wie sie war; nur die mittel- oder vollschwere Silbe wird beschwert: *Ich mëine Kàrl den Größen.* Andernfalls würde sich die Einheit der Gruppe (halb- + vollschwer) lösen oder die Gruppe einen etwas andern Ausdruck bekommen.

Mehr als zwei Stufen scheint die Überschwere im reinen Akzent nicht zu haben.

Man achte wohl darauf, daß es sich hier zunächst nur um die reine Schwere handelt. Jede Beimischung von Ethos, von persönlicher innerer Teilnahme an dem Gesagten und ihren Wirkungen auf den Hörer ist noch ausgeschlossen. Gerade bei der Überschwere mischt sich leicht das Ethos ein. Die höheren Stufen der Überschwere scheinen ausschließlich von ihm abzuhängen. Doch bedarf das noch der Untersuchung. —

Beschwerung und Erleichterung können natürlich verbunden auftreten. Habe ich unter vielen Bändern zu wählen, sage ich: *ich wīll das blǟue Bạnd hàben.*

Man beachte, daß bei Hervorhebung von Wörtern durch Überschwere lediglich die Hauptsilben beschwert werden, die mittelschweren Wurzelsilben zweiter Kompositionsglieder ausgenommen. Das *-e* in *blǟue* bleibt also, trotz der Beschwerung von *blǟu-*, leicht wie vorher. Beschwerung eines Wortes in allen seinen Teilen weist auf Ethos. Vgl. § 15. —

Nach den bisher entwickelten Regeln lassen sich die Schwereverhältnisse der Silben eines Satzes doch noch nicht völlig verstehen, auch nicht im reinen Akzent. Denn der Sprecher modifiziert die Skala der acht Schwerestufen auch nach Rücksichten, die mit der bloßen Wichtigkeit und Selbständigkeit (bezw. Verbindung) von Wortbedeutungen nichts zu tun haben.

Zum Wesen des Akzents gehört nach S. 21 eine solche Art der Schwereabstufung, daß die akzentuelle Gliederung überschaubar ist, für gewöhnlich sogar, daß sie dem Hörer bequem eingeht. Dieser Forderung einer ganz bestimmten Ordnung läßt sich nicht immer genügen, wenn die Silben rein nach den bisher gefundenen Regeln abgestuft werden. Denn dann können sich oft Folgen von Schweregraden ergeben, die den störenden Eindruck der Monotonie, des Stoßens, Schleppens oder der Hast hervorrufen und damit die leichte Aufnahme des Sinnes beeinträchtigen. Folgendes ist daher auch zu beachten.

1. Wenn Silben von gleicher Schwere unmittelbar aufeinander folgen, wird durch geringe Erleichterung oder Beschwerung — letztere im Druck durch Sperren angedeutet — möglichst Alternation hergestellt.

Bách, Flúß, Wáld, Féld, Bérg, Tál ... Sehr oft geschieht das in der Ordnung der halbschweren und leichten Silben: *mẹin Ùnternéhmen; ạls nùn ạuch sèin Gestǎndnịs vòrlạg.* Doch ergibt sich im Deutschen auch sehr häufig eine Abfolge wie ~××~×× oder ~××~×: *àls nụn ạuch sèin Gestǎndnịs vòrlạg.* Die Bedeutung der verschiedenen Möglichkeiten ist wohl nicht völlig dieselbe, aber die Unterschiede werden im Interesse regelmäßiger Bewegung leicht vernachlässigt. Vgl. auch ‚sein Ideal' = *sẹin ịdeál, sẹin ịdeál.* Für die Sprachgeschichte ist diese Regel von Bedeutung, z. B. beim Aus- und Abfall des schwachen *-e* im Mittelhochdeutschen: *micheleme* > *michelme* oder *michẹl(e)m.*

2. Das Streben nach Silbenalternation wirkt auf die Schwereverhältnisse

der Komposita. *Land-briefbote* > *Landbriefbóte* (oder *-bóte*); *Reichs-banknote* > *Reichsbanknóte*; *Feld-marschall* > *Féldmarschàll* oder *Feldmarschall*.

3. Die natürliche Schwere wird gut gewahrt, wenn zwischen voll-, mittel- und halbschweren Silben leichte stehen. Stoßen dagegen Silben fast gleicher Schwere aneinander, so wird die leichtere gern noch mehr erleichtert, bezw. die schwerere noch mehr beschwert, den Stoß zu mildern. *Altertüme* : *Altertumskünde*; *Altertùm* : *Reichtum* eventuell *Reichtùm*, mit ein wenig mehr beschwerter erster Silbe.

4. Im Anfang und am Ende größerer Silbengruppen, d. h. vor oder nach stärkeren Einschnitten (besonders gern im Satzanfang und -schluß) werden die Silben ein wenig beschwert, offenbar im Interesse kräftigeren Einsatzes oder Schlusses. (Vgl. O. Bremer, Phonet. § 186.)

Diese kleinen Verschiebungen des Gewichtes einander an Schwere nahestehender Silben wolle man beachten; dergleichen ist also bereits im reinen Akzent nicht selten. Bei dem Problem der schwebenden Betonung möge man sich an das hier Gesagte erinnern. —

Nach alledem ergeben sich für den reinen Akzent, wie mir scheint, nur folgende acht Schwerestufen:

überschwer 2	überschwer	schwer
überschwer 1		
vollschwer	schwer	
mittelschwer		
halbschwer		
halbleicht	leicht	
volleicht		
überleicht		

Der Ausgangspunkt für die Bestimmung der Skala nach oben und unten ist ‚vollschwer'. Die Schwere ist, das sei nochmals hervorgehoben, von den grammatischen (im Sinne Husserls ‚logischen') Kategorien der Sprache unabhängig. Die Hauptsilbe jedes Wortes kann an sich auf jeder Stufe stehen, je nach Sinn und Zusammenhang. Nur für die untersten Stufen gelten einige, übrigens aus der Natur der Sache folgende, Einschränkungen.

Es sind also für die Silben, das ergibt die Untersuchung, nicht beliebig viele Schweregrade im reinen Akzent anzusetzen, sondern es kommt nur eine ausgewählte Zahl von Möglichkeiten in Betracht. Darin offenbart sich ein dem Geiste innewohnendes Streben nach Maß und Ordnung, das Streben, die Rede übersichtlich und bequem eingänglich zu machen, ein Streben, das auch in der eben besprochenen Alternationsregel zum Ausdruck kommt.

Die Schwereverhältnisse eines Satzes von reinem Akzent kann man sich veranschaulichen, wenn man seine Silben nach ihrem Gewicht auf ein System von gegebenen Falls acht ‚Höhenlinien' verteilt.

Läßt man nun einen solchen Satz — immer im reinen Akzent! — an sich vorüberziehen, und sucht rein akustisch, rein mit dem Ohr, zu

jenen Höhenlinien die ‚Null-Linie', d. h. diejenige, von der aus sich das Ohr unmittelbar über schwer—minderschwer—schwerer orientiert, so wird man bemerken, daß es durchaus nicht die Linie ist, auf der die vollschweren Silben stehen. Vielmehr zerfällt jenes System dem Ohr zunächst in zwei Schichten: 1. die Schicht der Linien mit überschweren und schweren, 2. die Schicht der mit leichten Silben. D. h. wir empfinden zunächst eine Anzahl von Silben als schlechtweg schwer, andere als schlechtweg leicht. Jene sollen akzentuelle Hebungen, diese akzentuelle Senkungen heißen.

Wir nehmen weiter wahr, daß die Hebungen der oberen Schicht in mannigfacher Weise auf- und absteigen, die Senkungen in der unteren dasselbe tun. Offenbar liegt also die gesuchte Null-Linie erheblich unter der Linie der Vollschwere. Sie liegt deutlich zwischen der Linie halbschwer und halbleicht. Es ist eine Linie, auf welcher Silben stehen, die man weder als schwer noch als leicht empfindet, die Linie der Schwere-indifferenz. Und Indifferenzsilben gibt es in der Prosasprache wirklich.

Jene acht Stufen des Systems sollen nicht absolut genaue und immer konstante Schweregleichheit behaupten. Kleine Unterschiede auf den Stufen, sogar Übergänge zwischen ihnen sind nicht ausgeschlossen. Übergänge sind aber, soviel ich beobachtet habe, in der kunstlosen Alltagsrede und dem bequemen Vortragstil häufiger als in wohlvorbereiteter Kunstrede. Es gilt die Regel: je besser durchgearbeitet die Schallform der Rede, um so deutlicher scheiden sich die Schwerestufen, um so weniger gibt es Unsicherheit in der Zuordnung zu dieser oder jener.

Indifferente Silben finden sich in der guten Sprache reinen Akzentes nur da öfters, wo halbleichte Silben (Ableitungssilben, zweite Kompositionsglieder, Partikeln, Pronomina etc.) sekundär durch Schluß- oder Anfangsbeschwerung[1]) wichtiger werden. Sonst habe ich keinen Anlaß gefunden, sie anzuerkennen. Doch bedarf es noch weiterer Untersuchung. Indifferenz bezeichne ich mit Gravis über und Punkt unter der Silbe: *-ụ̀ng*.

Ein Satz nach dem Ohr auf das Liniensystem verteilt, würde also so aussehen:

| | | |

Bezeichnen wir die Indifferenzlinie als Null-Linie, so sind die über ihr liegenden die Plus-, die unter ihr die Minuslinien. Noch reiner stellt man die Verhältnisse dar, wenn man statt der Silben bloß Punkte, als Symbole ihrer Schwere, auf die Linien setzt.

Die eben aufgezeichnete Abstufung bemerkt der Hörer aber nur, wenn er ausdrücklich die Schwereverhältnisse eines Satzes beobachtet. Dem unbefangenen Hörer kommt sie bei weitem nicht in dem Maße zum Bewußtsein. Denn da der Hörer, wenn er nicht als Grammatiker oder Metriker zuhört, lediglich auf den Sinn der Rede achtet, so ist seine Aufmerksamkeit der Schallform als solcher gar nicht zugewendet. Er bemerkt von ihr nur das, was sich ihm so lebhaft aufdrängt, daß er es nicht unbemerkt lassen kann. Das sind die schweren Silben, am deutlichsten ihre Kämme. Und diese bemerkt der unbefangene Hörer etwa wie Flecke von größerer und geringerer Ausdehnung und Helligkeit. Zwischen diesen schweren Silben bemerkt er nichts oder doch nichts klar und deutlich: die leichten Silben kommen ihm kaum als eine ungeschiedene, undeutliche, im Dunkel liegende Masse zum Bewußtsein.

Das Schema des unbefangenen Hörens ist für unsern Satz, wenn die Silben gleich als Punkte dargestellt werden:

Die Reihe der Schwerpunkte eines Satzes, die der unbefangene, bloß auf den Sinn achtende Hörer deutlich bemerkt, heiße der Schwerpunktsgürtel. Das System der Schwerpunkte, schwerer wie leichter Silben, welches vom beobachtenden Forscher gefunden wird, heiße das Schwerpunktssystem. Man halte beide Begriffe wohl auseinander. Sie sind für unsern besondern Zweck wichtig. —

Die Ansicht von der natürlichen Schwere der Wortklassen habe ich im Vorhergehenden abgelehnt. Doch läßt sich verstehen, wie man zu ihr kam. Denn im allgemeinen, in den meisten Fällen sind die Hauptsilben der Nomina, überhaupt der Vollworte mittel-, voll- oder überschwer, die der Hilfsverba, Relativa, anaphorischen Fürwörter — eben weil sie ‚Hilfs'-Verba etc. sind — halbschwer, der proklitischen und enklitischen Pronomina leicht. Aber nicht die Bedeutungen machen die Worte leicht oder schwer, sondern nur deren Funktionen. Und nach diesen teilt man in Wirklichkeit auch ein. Diese Funktionen sind aber nichts anderes als grammatisch bezeichnete Grade der psychischen Wichtigkeit oder Selbständigkeit der zugehörigen Bedeutungen. In Wirklichkeit darf man also, will man zum Ziel gelangen, nur die Grade der subjektiven Wichtigkeit und Verschmelzung der Wortbedeutungen festlegen: alles andere folgt daraus von selbst. Das Wort *der* ist halb-, voll- oder überleicht (*dᵊ*) Artikel, *dèr* gibt dem Wort mehr Wichtigkeit, z. B. im relativischen Gebrauch, *dër* ist z. B. demonstrativ (= *derjenige* . . .), *dér* wird betont auf dem Gipfel der Aussage (*wer ist es? Dér* . .), *dër* und *dër* sind

Fälle der Hervorhebung. Dasselbe Wort in verschiedenen Funktionen, d. h. auf verschiedenen Stufen der Wichtigkeit und Selbständigkeit seiner Bedeutung. Von einer Schwereabstufung dieser Bedeutung selbst kann man nicht reden.

Ein anderes ergibt sich noch aus dem bisher Gesagten und wird jedem, der einmal versucht, die Silbenschwere eines längeren Textes zu bestimmen, bei jedem Versuche immer deutlicher: jede Akzentuntersuchung muß sich auf genaustem, bis ins kleine gehendem Verständnis des Textes aufbauen. Es nützt nichts, selbst eine Seite herunterzulesen oder sich lesen zu lassen und dann das Gehörte zu fixieren. Streng philologische Interpretation, sorgsamstes Abwägen des Wichtigen und minder Wichtigen, Scheidung des Reinen und Ethischen muß der Analyse vorausgehen. Sonst wird man nie die Gesetze des Akzents systematisch erkennen und beschreiben können.

Literatur: P. LESSIAK, Die Mundart von Pernegg in Kärnten. Beitr. 28, 1 ff. [S. 45—57 sehr wertvolle Mitteilungen über Akzent.]

§ 10.

Fortsetzung. Die reine Silbendauer (Quantität).

Die Silben einer Sprache sind nicht gleich schwer; sie sind auch nicht gleich lang. So hat man schon seit langem Regeln über die Silbendauer (Silbenquantität) aufgestellt. Aber wie der Begriff der Silbenschwere aus einer Zahl unklarer Verselbigungen herausgearbeitet und die Regeln der Schwereabstufung von logischen und anderen Beimischungen befreit werden mußten, so ist auch der Begriff der Silbenquantität nichts weniger als klar, noch die Grade der Dauer sicher.

Zweierlei macht den Begriff schillernd: die Vermischung ‚akzentueller' und ‚metrischer' Quantität und die mangelhafte Scheidung zwischen der Dauer der ganzen Silbe und der Quantität ihrer Laute. Der Ursprung der ganzen Quantitätslehre liegt in der griechischen Metrik (*μετρικὴ τέχνη*), dies Wort im Sinne der antiken Grammatiker als Gegensatz zur *ῥυθμικὴ τέχνη* (etwa = Taktlehre der Chorpoesie und des Konzertgesangs) verstanden.

Man wußte aus technischer Tradition und beobachtete an Texten, daß im Verse oft eine Silbe zwei anderen gleichgesetzt wurde. Der Unterschied langer (*μακρά*) und kurzer (*βραχεῖα*) Silbe ergab sich daraus ohne weiteres, und aus Betrachtung des Schrifttextes auch das Gesetz: eine Versilbe ist lang, 1. wenn sie einen langen Vokal oder Diphthong enthält (*φύσει μακρά*) und nicht unmittelbar darauf wieder ein Vokal folgt (correptio); 2. bei kurzem Vokal, wenn darauf im Schrifttext mindestens zwei Buchstaben folgen (*θέσει μ.*); ausgenommen ist der Fall Muta cum Liquida: hier kann die Silbe lang oder kurz gemessen werden. An manchen Stellen wechselten sonst lange und sonst kurze Silben beliebig, z. B. am Hexameter-

schluß, am Anfang der iambischen Dipodie des Trimeters: solche Silben waren unbestimmt (≃ ἀδιάφορος, anceps). Aus der Tradition und der Beobachtung der Verstexte ergab sich ohne weiteres auch die Regel, die Länge ist gleich zwei Kürzen. Weitere Spekulation fügte hinzu, die ἀδιάφορος ist $1^1/_2$ Kürze.

Dies Gesetz – : ∪ = 2 : 1 ist abstrahiert worden aus Versen, die im Innern Zusammenziehung von Hebung und Senkung (Westphals ‚Synkope der Senkung') noch nicht kannten. Vermutlich aus den alten epischen Hexametern und der ältesten einfachen Lyrik. Es paßt daher auch nur auf sogenannte synartetische Verse, z. B. Hexameter, Distichon, Trimeter u. a., es paßt nicht auf die spätere Chorpoesie, wenn sie im Versinnern ‚Synkope der Senkung' hat (Äschylus).

Darüber war sich schon die antike Musiklehre klar. Die ῥυθμικοί, d. h. die, welche den Vers nicht gelesen, wie die μετρικοί, sondern komponiert und dirigiert betrachteten, lehrten, eine Länge sei oft auch gleich 3, 4, ja 5 Kürzen (τρίσημος ⌙, τετράσημος ⌓, πεντάσημος ⌓⌙). Das metrische Verhältnis 2 : 1 werde in solchen Fällen eben durch den ῥυθμός verändert. Sie schieden zwischen ‚metrischer' und ‚rhythmischer' Quantität.

Sie erkannten auch, daß das metrische Verhältnis 2 : 1 kein natürliches, der Sprache eigenes sei. Denn sie meinten, eine Silbe wie ως sei an sich nicht = 2, sondern $2^1/_2$ χρόνοι : ω = 2, ς = $^1/_2$. In dieser und ähnlichen Berechnungen (vgl. Dionys aus Halicarn., De comp. verb., Kap. 17) spricht sich die Beobachtung aus, daß in der Sprache, ja auch manchmal im Verse, die Länge verschiedene Grade der Dauer habe, daß also das Verhältnis 2 : 1 die Quantitätsrelationen der Silben nicht erschöpfe. Aber feine Beobachtung soll man in diesen und ähnlichen Betrachtungen nicht suchen. Es sind papierne Deduktionen, denen allerdings ein richtiges Gefühl zugrunde liegt.

Mit der antiken ῥυθμική gingen diese, wenigstens prinzipiell wichtigen Erkenntnisse verloren. Es blieb nur die Lehre der Verslehrer, der μετρικοί (Hephaestio und die Lateiner). Die Formel – : ∪ = 2 : 1 erhielt sogar für alle Versarten, auch die, wo sie nicht hingehörte, Geltung. Aus der lateinischen Metrik drang sie in die germanische: Heinrich von Hesler (um 1300) und Jeroschin (14. Jahrhundert) kennen sie und verwenden sie für ihre Verse.

Die alte Regel war metrisch. Man verstand sie aber bald auch grammatisch und schrieb den antiken Längen überhaupt den Wert —, den Kürzen den von $^1/_2$ — zu. Auch diese Anschauung wurde aufs Deutsche übertragen: Laurentius Albertus redet bei deutschen Silben von Positionslänge (S. 43). Gesner machte im Mithridates deutsche Verse ganz nach den Quantitätsregeln der Alten. Clajus formulierte deren Gesetze mit longa, brevis, positio, wie die lateinische Grammatik.

So erklärt sich das Dogma der Philologen historisch, die antike Länge sei ihrer Natur nach, jedenfalls immer im Verse, gleich zwei Kürzen. Diese

Anschauung hat das 17. und 18. Jahrhundert beherrscht. Wir finden sie scharf ausgedrückt bei Isaak Voß, Diderot u. a.[1])

Zwei Fehler stecken in dieser — vielleicht mancherorts heute noch nicht ausgestorbenen — Ansicht.

Die Formel – : ∪ = 2 : 1 ist ihrem Sinne nach rein rhythmisch, nicht grammatisch. Denn, worauf hier nur hingedeutet werden kann, das Griechische und Lateinische hatten, wie jede andere Sprache auch, Längen und Kürzen verschiedener Grade, und zwischen beiden Klassen läßt sich überhaupt kein auch nur annähernd konstantes mathematisches Verhältnis auffinden.[2]) Ferner gilt jene Formel mit voller Strenge selbst in der antiken Poesie nicht für Rhythmen aller Art, sondern nur für die einer bestimmten Klasse. Gerade für die rezitierten und deklamierten Verse des Epos und Dramas, auf die sie vorzugsweise angewendet wird, gilt sie nicht: sie wird da grundsätzlich nur — und zwar in sehr verschiedenen Graden — annähernd eingehalten.[3])

In den Rhythmen aber, wo die Formel wirklich galt, nämlich in straff ‚taktmäßigen' Liedern und anderen einfachen Formen der ältesten Zeit, sagte sie nicht aus: diese Silbe ist sprachlich lang, und diese ist sprachlich kurz, und deshalb verhalten sie sich wie 2 : 1. Sondern ihr Sinn ist: die Sprache bietet dem Rhythmiker zwei Arten von Silben dar, die sich zwar deutlich voneinander unterscheiden, aber noch in sich mancherlei Abstufungen haben; nämlich Silben, welche geeignet sind, die rhythmischen Längen einer Komposition auszufüllen und solche, welche nur für die rhythmischen Kürzen zureichen. Weil sich nun aus rein rhythmischen und historischen Gründen die langen Werte einer griechischen Komposition in den ältesten Zeiten (später war das bekanntlich nicht mehr so) zu den kurzen stets wie 2 : 1 verhielten, so wird den Sprachsilben des untergelegten Textes dies strenge Verhältnis, das sie akzentuell nicht haben, rhythmisch aufgeprägt; die sprachlichen Quantitäten der Silben wurden also — ebenso wie heutzutage — für ‚taktmäßigen' Gesang verändert, stilisiert.

Daß später, als man mannigfachere rhythmische Werte fand (3-, 4-, 5-zeitige Längen), die alte Kürze unverändert, ungespalten blieb, hängt mit der zufälligen Übereinkunft zusammen, sie zur Maßzeit zu machen und nach ihr als Maßquantität alle anderen Notenwerte von Silben durch Multiplikation zu berechnen.[4]) Und diese Übereinkunft erklärt sich wieder aus der Natur der griechischen Notenschrift, welche allein die Tonhöhen und zwar mit Buchstaben ausdrückte; dabei konnte sie des Textes zur rhythmischen Einteilung und Wertbestimmung nicht entraten.

Wer also genaue Geltung der Formel – : ∪ = 2 : 1 für die ganze antike Verspoesie oder gar überhaupt die antike Prosa behauptet, begeht

[1]) Rh. d. frz. V. S. 17 f.

[2]) SARAN, Rh. d. frz. V. S. 316; SIEVERS, Phon.[5] § 711.

[3]) SARAN a. a. O. 317.

[4]) SARAN a. a. O. 48.

einen schweren Fehler und versperrt sich die Einsicht in die wirklichen sprachlichen und metrischen Quantitäten. Noch mehr irren die, welche die antiken Regeln auf die deutsche Sprache übertragen.

Das tut in ausgedehntem Maße Schottel, der längere, mittlere, kürzere Wortzeit im Deutschen, auch für die Prosa, ansetzt. Er eröffnet den Reigen derer, welche in der deutschen Akzentlehre Metrisches und Sprachliches heillos durcheinander bringen. Gottsched folgt ihm, sich noch enger an die alten Quantitätsgesetze anschließend: er erkennt die Positionsregel und die Formel – : ∪ = 2 : 1 fürs Deutsche als verbindlich an.[1]) Daß beide Gelehrte Schwere und Quantität vermengen, ist oben schon gezeigt.

Mit Klopstock nimmt die Lehre von der Silbendauer eine neue Wendung. Klopstock ist der erste, der einsieht, daß die antike Formel – : ∪ = 2 : 1 nicht das tatsächliche Verhältnis der Silben im Verse, sondern nur — wie er sich ausdrückt — ein ideelles bezeichne. Durch Benutzung der oben zitierten Stelle des Dionys und anderer Grammatiker, sowie durch eigene verständige Erwägung, vor allem durch sein dichterisches, feines, rhythmisches Gefühl wird ihm klar: Länge, Kürze, Mittelzeit und jene Formel sind nur allgemeine Kategorien. Die wirklichen Quantitäten sind im Rahmen dieser Kategorien nichts weniger als fest. Es gibt im antiken Verse, Klopstock denkt besonders an den Hexameter, verschiedene Arten Längen (Längen, Überlängen), Kürzen (Verkürzungen, Kürzen) und ancipites (fast lange, mittlere, fast kurze). Dasselbe gelte für jede andere gebildete Sprache, auch für das Deutsche.[2]) Diese Quantitäten seien der Sprache als solcher eigen: man erkenne sie am besten durch die Deklamation des Redners (d. h. in Kunstprosa), im Verse würden sie durch das Metrum etwas verändert. Die Abstufung der sprachlichen Quantität folge dem Sinnesgewicht der Silben und Worte [ich würde sagen: sie hängt unmittelbar von der akzentuellen Schwere ab]. Die Anzahl der Laute in einer Silbe habe auf sie wenig Einfluß.

Durch diese bedeutsame Entdeckung verändert Klopstock die herkömmliche Anschauung vom antiken Vers: er zerbricht das durch die metrische Formel erstarrte Schema und haucht dem Verse Leben und Seele ein. Auch für seine eigene Verstechnik ist diese Erkenntnis grundlegend geworden. Denn Klopstock sah ein, daß es eben nicht auf eine sklavische Nachahmung des – ∞ und Anwendung des Verhältnisses – : ∪ = 2 : 1 ankomme, sondern darauf, einen Vers zu schaffen, der seinen Absichten und den besonderen Verhältnissen der deutschen Sprache Rechnung trage; einen Vers, der sich im einzelnen recht wohl von Homers und Virgils Hexameter entfernen dürfe. Ferner trennt Klopstock endlich die Lehre von der Silbenquantität von der Verslehre ab. Er beobachtet die

[1]) Sprachk.[5] S. 590 ff.

[2]) Gel.Rep. S. 350.

Silben in der Prosa, ihre Gesetze feststellend. Er geht nicht, wie Schottel und Gottsched, vom Verse aus.

Aber seine Neuerung wurde nicht verstanden, seine bedeutsamen Erkenntnisse verflüchtigten sich wieder.

Klopstocks Schüler, Moriz und Voß, dann deren Nachfolger bis Minckwitz, haben zwar die Quantitätslehre ihres Meisters fortgebildet. Aber mehr und mehr ist ihre ‚Prosodielehre' wieder in die Bahnen der älteren metrischen ‚Prosodie' eines Schottel und Gottsched eingelenkt, diesmal nicht nur unter dem Einfluß der griechischen Metra, die man immer besser und zahlreicher verstehen lernte (Tragiker, Pindar!), sondern auch unter dem Einfluß der musikalischen Taktlehre, der seit Sulzers Artikel ‚Rhythmus' stark hervortritt. Nur Adelung folgte Klopstock auf seinem Wege: Silbendauer ist nach seiner Meinung ganz von der Tonhöhenabstufung (dem ‚Ton') abhängig, bedarf also keiner besonderen Besprechung.[1])

Derselbe Adelung spinnt eine neue Gedankenreihe an, indem er ‚gedehnten' (*Schaf, schief*) und ‚geschärften' (*Blitz, ab, plötzlich*) ‚Silbenton' unterscheidet. Doch bemerkt er ausdrücklich, daß damit der prosodische Gegensatz von lang und kurz nichts zu tun habe. Mit Recht, denn so unklar er sich ausdrückt, seine Worte über diesen Silbenton gehen offenbar auf die Dauer des Silbensonanten, nicht die der ganzen Silbe.

Im 19. Jahrhundert tritt Klopstocks Behauptung, die Silbendauer hänge fast ausschließlich von dem Sinnesgewicht ab, so gut wie ganz in den Hintergrund. Das Historisch-Lautliche drängt sich vor. Man erörtert bloß die Frage: von welchen Lauten bezw. Lautverbindungen hängt die Dauer der Silbe ab?

Noch bei K. Lachmann wirkt Adelungs Lehre nach; durch sie Klopstocks Gedanken. Er unterscheidet in der Auswahl aus den mittelhochdeutschen Dichtern 1820, S. XII f., in ‚hoch- oder tieftonigen' Silben gedehnte, schwebende und geschärfte Vokale, in ‚unbetonten' nur schwebende und kurze. Bei J. Grimm ist Klopstocks wertvolle Entdeckung ganz verloren. J. Grimm unterscheidet zwar genau zwischen Länge oder Kürze des Silbenvokals und der Silbe (Gramm. I² [1822], 19): Silben mit langem Vokal sind lang, ebenso solche mit kurzem, wenn Doppelkonsonanz folgt (Position!). Aber er macht damit die Quantität ganz von der historisch gewordenen, lautlichen Beschaffenheit abhängig, abhängig gerade von dem, was Klopstock gegenüber dem Sinnesgewicht als nebensächlich behandelte. Das letztere zieht J. Grimm an der zitierten Stelle und auch sonst (Gramm. I³ [1840], 532) nicht mehr heran.

Die konsequente Durchführung des Grimmschen Standpunktes findet sich bei Engelien, Grammatik der neuhochdeutschen Sprache, 1867, S. 24. Er teilt die Silben ein nach der Betonung in hoch-, tieftonige und tonlose,

[1]) Umständl. Lehrgeb. I, 248.

nach der Quantität in lange (d. h. gedehnte oder durch Position lange) und kurze (kurzer Vokal, dahinter einfache Konsonanz).

Heyse-Lyon (1893[25]) behaupten sogar (S. 58): die Silbendauer beruht in der neuhochdeutschen Schriftsprache auf der Dauer des Sonanten; je nachdem dieser lang oder kurz ist, ist es auch die Silbe. Sonanten- und Silbendauer werden hier verselbigt.

Sehen wir von den Versuchen ab, die vor Klopstock gemacht sind, die Quantitäten der deutschen Sprache zu bestimmen, so hat man dreierlei behauptet: die sprachliche Dauer einer Silbe hängt ab 1. von ihrem Sinngewicht (Klopstock) oder 2. von der Länge bezw. konsonantischen Deckung des Silbensonanten (Grimm) oder 3. von der Quantität des Silbensonanten (Heyse). Gelegentlich, z. B. nebenher bei Klopstock, findet sich 4. die Meinung, auch die Anzahl der Buchstaben [modern gesagt: Laute] wirke auf die Silbendauer ein. —

Die neuere Grammatik, besonders natürlich die historische und vergleichende, setzt im wesentlichen die Gedanken Grimms fort. Dieser hat seine Lehre sichtlich unter dem Einfluß der antiken prosodischen Regeln entwickelt, wenngleich er weit davon entfernt ist, die antiken Formeln ohne weiteres auf die deutsche Prosasprache zu übertragen. Dies taten einst Schottel und Gottsched. Deshalb fasse man vor allem einmal die Regeln Grimms, besonders die Positionsregel, ins Auge und frage: was bedeutet diese denn eigentlich phonetisch? Ist ihr Inhalt wirklich so einfach und selbstverständlich, daß man sie ohne Schwierigkeit anwenden darf?

Die Positionsregel ist offenbar bei Grimm und seinen Nachfolgern noch ebenso papiern gedacht, wie bei den alten Metrikern: wenn im Schrifttext hinter einem kurzen Vokal mindestens zwei Konsonantenbuchstaben stehen, ist die Silbe lang. Z. B. *der Wald grünt, die Wälder grünen. Wald* ist eine lange Silbe, weil hinter dem kurzen *a* vier Konsonanten stehen; zwei davon gehören in die Silbe *Wald* hinein. Wie aber steht es in *Wälder*? In *Wälder* enthält die erste Silbe nur einen Konsonanten, der andere bildet den Anfang der zweiten und wirkt offenbar über die Silbenscheide nicht herüber. Ferner werden für die Quantität der Silbe alle Konsonanten vor dem Sonanten nicht ‚gerechnet': ein *strä-* oder *prä-* gilt als ebenso kurz wie ein *ă-*, obwohl es an sich ziemlich ebensoviel Zeit zur Aussprache braucht wie *ält*, was lang sein soll.[1]) Offenbar berücksichtigen weder die Alten noch J. Grimm in der Quantitätslehre die ganze Silbe, sondern nur die Dauer des Sonanten samt dem Silbenschluß. Ja, im Grunde ist für Grimm und seine Nachfolger überhaupt nur der Eindruck maßgebend, den die Dauer des Silbenkammes, d. h. des hervortretenden, schwersten Teiles der Silbe macht. Denn die Konsonanz hinter dem Sonanten steht nur dann in Rechnung, wenn der Sonant kurz ist: nach langen Sonanten werden

[1]) Vgl. Sievers, Phon.[5] § 703.

die Konsonanten von Grimm ebensowenig ‚gerechnet' wie überhaupt im Anfang der Silbe; *-ō, -ōr, -ōrt, -ōrst* sind ihm gleichwertig. Bei kurzen Sonanten wird andererseits gern der ‚geschärfte Ton', d. h. der ‚stark-geschnittene' Akzent,[1]) hervorgehoben und damit mittelbar gesagt, daß der Kamm der Silbe noch den Konsonanten hinter dem Sonanten ganz oder zum Teil trage.

Nun ist klar: wenn der Begriff ‚Silbenquantität' streng genommen werden soll, kann er nur die Dauer der ganzen Silbe bedeuten. Er meint nicht nur die Dauer des Sonanten (Heyse-Lyon) oder Silbenkammes (Grimm u. a.), sondern die Dauer der ganzen Silbe mit allen Lauten. Demnach haben diese Grammatiker eine Lehre von der Silbenquantität, das Wort im strengen Sinne genommen, überhaupt nicht gegeben.

Immerhin ist Grimm einer solchen Lehre wenigstens von der einen Seite her sehr nahe gekommen. Denn der Eindruck der Länge oder Kürze einer Silbe haftet in der Tat vor allem an der Quantität des Silbenkammes. Die Laute, welche nicht auf ihm stehen, kommen wegen ihrer meist reduzierten Form gewöhnlich quantitativ kaum zur Geltung. Grimm ist nur durch den Hinweis zu ergänzen, daß der Silbenkamm, wenn vor dem Sonanten Konsonanz steht, im Schlußstück derselben,[2]) bei Explosiven mit der Explosion, beginnt. Freilich ist auch die Zeit des Kammes, die bis zum Einsatz des Sonanten verläuft, im Verhältnis zu dem Reste sehr kurz. Die Anfangskonsonanten der Silben werden im Deutschen und auch anderswo fast zu Gleitlauten reduziert.[3]) Man versteht deshalb, warum die Prosodiker bei der Lehre von der Silbendauer von aller Konsonanz, die vor dem Sonanten liegt, abstrahierten. Aber mitgerechnet muß die Zeit werden: sie trägt zum Eindruck der Länge bei, wenn auch im allgemeinen nicht viel.

Nur bei besonders starken Konsonantenhäufungen spürt der Hörer, daß auch die Zeitwerte der Konsonanz vor und hinter dem Silbenkamm merklich in die Wagschale fallen. Das sind Fälle wie ***Stroh, kommst, strafst, Obst, pfropft.*** Aber man vergesse dabei nicht, daß man dergleichen Fälle nie nach dem Eindruck beurteilen darf, den der gedruckte Text macht. Man muß sich von allem, was Orthographie und Schreibgewohnheit ist, freimachen. Am besten transskribiere man den Text phonetisch und teile in der Übertragung vor allem die Silben so ab, wie sie wirklich lautbar werden. Dann verschwinden, auch noch durch die wirkliche Lautaussprache, durch sich einstellende Vokalverschmelzungen, durch silbische r l m n, durch Artikulationsersparung zahlreiche ungeheuerlich erscheinende Konsonantenhäufungen und gleichen sich die Quantitäten vieler Silben aus. Z. B. *du pfrŏpf-stei-nen Zwéi-gauf den Stàmm.*

Offenbar kommt in den prosodischen Regeln der genannten deutschen Grammatiker lediglich die Tatsache der verschiedenen Dauer bezw. der

[1]) SIEVERS, Phon. § 589 ff.
[2]) SIEVERS, Phon. § 510. 701.
[3]) BREMER, Phon. S. 186.

Gleichheit von Silbenkämmen zum Ausdruck. Freilich unvollkommen genug, weil gänzlich unphonetisch.

Nach Sievers wirkt in jenen Regeln noch ein anderes Moment.

Soviel mir bekannt, ist Ed. Sievers der erste, der die Positionsregeln phonetisch interpretiert hat. Er lehrt darüber und über deutsche Silbendauer im besonderen in den äußerst lehrreichen §§ 702 ff. seiner Phonetik folgendes. Der Unterschied sogenannter natur- und positionslanger Silben einer-, kurzer andererseits ist zunächst einer der Dauer. Weiterhin aber sieht Sievers darin einen der Dehnbarkeit. Ein langer Vokal und damit die Silbe kann seiner Natur nach bequem gedehnt werden, ohne daß der Eindruck darunter leidet: *Vā-ā-ā-ter.* Ein kurzer Vokal dagegen kann überhaupt nicht gedehnt werden, es sei denn, daß man sich nicht scheut, den Charakter der Silbe anzutasten. Indessen kann eine Silbe mit kurzem Sonanten gedehnt werden, wenn in ihr auf den kurzen Vokal noch ein Konsonant folgt. Dann wird eben dieser gedehnt und auf diese Weise Länge der Silbe erreicht: *Wăllld.*

Nun ist es ziemlich allgemeines Gesetz der Silbentrennung, daß von zwei oder mehr Konsonanten, welche zwischen Sonanten, deren erster kurz und vollschwer oder noch schwerer ist, stehen, mindestens der erste zur vorhergehenden, die andern zur nächsten Silbe gehören. Man teile also: *Wăl-des, sprĭt-sen, hăf-ten, Schwăn-tse, Ăl-ster, Bĕt-ler.* Für Muta c. liquida oder nasalis gelten verschiedene Gesetze, je nach den Gewohnheiten der Sprachen und Mundarten. *i* und *u* als zweite Bestandteile von Diphthongen sind auch Konsonanten (vgl. Sievers, Phon. § 410): *Mĕi-ster, Schnău-tse, schnau-fe, lei-chter, schnau-fte.* In Ableitungen, Zusammensetzungen: *fŭrchtbar* = *furχ-bar* oder *furχ͡tbar* (Grenze im *t͡b*), *kŏm-stu, glăub-bstu* (d. h. Grenze im kurzen *b*).

Mehrfache Konsonanz hinter kurzem Sonanten ist also meist, schon äußerlich genommen, Kennzeichen dafür, daß die zu jenem Sonanten gehörige Silbe ‚geschlossen', also ‚dehnbar' ist. Und dies vor allem soll nach Sievers der Sinn der Positionsregel, auch in der deutschen Grammatik, sein.

So verstünde man allerdings auch, weshalb nach langem Vokal und überhaupt vor dem Sonanten die Konsonanz von der Quantitätsregel nicht beachtet wird. Sie ist eben zur Dehnung der Silbe nicht nötig.

Dieselben oder doch ähnliche Regeln, wie oben, gelten auch, wenn die durch Konsonanz getrennten Sonanten verschiedenen Worten angehören: *ăl-si-chih-rer-klăr-te.* Wortgrenzen sind an sich nicht phonetische Grenzen.

Den Inhalt der seit J. Grimm herkömmlichen Quantitätsregel der deutschen Grammatik drückt Sievers daher kurz so aus: dehnbar, mithin ‚lang', sind a) alle Silben mit langem Sonanten, b) alle geschlossenen Silben (Phon. § 707).

Zu den geschlossenen Silben gehören im normalen Deutschen bekanntlich auch die, in denen einem kurzen Vokale ‚Geminata' folgt:

hatte, schleppen, Mannes, decken, essen, raffen, Rechen. Solche Silben sind daher ‚lang'. Mit ihnen hat es freilich eine besondere Bewandtnis. Vgl. Sievers, Phon. § 549 ff., 555 ff. Denn echte Geminata, d. h. phonetisch lange Konsonanz durch deutliche Silbengrenze gespalten, wie im italienischen *nót-te, Rapál-lo,* ist in Worten des normalen Deutsch nicht mehr vorhanden, sondern nur orthographisch. Doppelbuchstabe dient der Absicht, ‚geschärfte' Kürze des Vokals auszudrücken. Alle solche Silben haben kurze, ungespaltene Konsonanz nach kurzem stark geschnittenem Sonanten. Eine Silbengrenze wird nur deutlich, weil die Konsonanz durch ihre geringere Schallkraft die schallvolleren Sonanten scheidet: man verlegt die Grenze darum in das Innere der Konsonanz (bei Explosivae in die kleine Schallpause zwischen Im- und Explosion), also *hat-te, Man-nes, es-se.* Im Mittelhochdeutschen waren viele solcher Silben[1]) offen und daher undehnbar (‚kurz'): *gŏ-tes* (nhd. *Gottes*), *blĕ-ter* (*Blätter*). Auch süddeutsche, speziell schweizerische Mundarten haben noch solche kurzen offenen Silben. In Ostpreußen hört man andererseits echte Geminata. Hierher gehören auch Fälle wie (*rauhe*) = *rau-ue*, (*Eier*) = *ei-iɣ.*

Nun ist ‚Dehnbarkeit' zweifellos für die Grammatik ein wichtiger Begriff, namentlich für die der Mundarten und der alten Sprachen (Sievers § 708). Die älteren deutschen Grammatiker haben aber schwerlich ein Gefühl für diese Eigenschaft gewisser Sprachsilben gehabt. Soweit sie nicht die unschwer fühlbaren Unterschiede der Silbenkämme meinten (oben S. 69), liegt bei ihnen nur Übertragung der herkömmlichen Schulregeln aus der antiken Grammatik in die der Muttersprache vor. Jene alten Schulregeln stammen aber im letzten Grunde aus der antiken Metrik. Also beruht der Gebrauch der Positionsregel in der deutschen Grammatik schließlich in der Hauptsache auf der Verwechslung metrischer und grammatischer Quantität. Auf diese Quelle des Sprachgebrauchs weist Sievers § 705 hin, wenn er sagt, die Unterscheidung von ‚lang' und ‚kurz'[2]) stamme von den Metrikern, natürlich im Anschluß an den Gebrauch der Dichter. Denn diesen komme es darauf an, ob sie eine Silbe auf die erforderliche Länge [sc. metrische!] dehnen könnten oder nicht. Meiner Überzeugung nach liegt also den Quantitätsregeln von Grammatikern wie Grimm, Heyse u. a. nicht der Eindruck der Dehn- oder Undehnbarkeit von Silben zugrunde, sondern der der verschiedenen Dauer von Silbenkämmen, derart, daß sie — nicht zum Vorteil der Sache — versuchen, ihn mit den Formeln der antiken Schulmetrik begrifflich zu fassen. Wenn daher Sievers die alten Ausdrücke ‚lang' und ‚kurz' als ‚dehnbar' und ‚undehnbar' deutet, entfernt er sich von dem Sinn, den jene Worte in der deutschen Grammatik vor ihm hatten und legt ihnen einen neuen unter.

[1]) Natürlich nur solche, die ursprünglich keine Geminata hatten.

[2]) Diese Worte in dem vulgären Sinne der lat.-griech. und älteren deutschen Grammatik verstanden.

Sievers' Lehre von den Unterschieden in der Dehnbarkeit der Silben ist für die Lehre vom Sprachakzent natürlich sehr wichtig. Aber sie hat als solche mit einer Lehre von der sprachlichen Silbenquantität eigentlich nichts zu tun. Denn sprachliche Länge ist eine vorhandene, wahrnehmbare Eigenschaft von Silben, nicht eine erst zu verwirklichende Möglichkeit. Länge kann unmöglich gleich Dehnbarkeit sein.

Abgesehen von diesen Erörterungen finden sich jedoch auch bei Sievers noch wertvolle Angaben über Silbendauer in dem von mir ausschließlich gebrauchten Sinne (oben S. 68).

§ 704, 711 spricht er von den verschiedenen Stufen der absoluten Silbendauer und § 712 ff. von den verschiedenen Einflüssen, unter denen sie steht. Dabei nähert er sich im § 712 und 714 Klopstock, wenn er sagt, die Abstufungen der Silbendauer pflegten in gewissem Grade von der ‚Stärke'- [Schwere-] abstufung und dem Satzrhythmus [Gruppierung] abzuhängen. Hier spricht er wirklich über die sprachliche Silbendauer als solche. –

Wie verhalten sich nun die Silben des normalen Deutsch reinen Akzents hinsichtlich ihrer Dauer? Zweifellos ist, daß die Schwere, mit der eine Silbe akzentuiert wird, deren Dauer entscheidend bestimmt. Die Silben *Fràu*, *(Edel-)fràu*, *(Jung-)frạu*, *Jungfrạu* (als Titel) und andererseits *Frău*, *Frău* sind deutlich verschieden lang. Man beachte, wie sich in der Überschwere der Silbenkamm auch nach vorn ein wenig verlängert und wie das halbleichte *-frạu* durch Reduktion und Wegfall des *au* schließlich beim überleichten *-fṛ* anlangt.

Auch die Schattierung der Silbendauer durch die akzentuelle Gliederung und Anordnung ist beträchtlich. Darüber später.

Aber es gibt im Deutschen auch eine Art absoluter, historischer Quantität der Silben.

Um sich darüber klar zu werden, muß man zunächst die Einflüsse der Schwere und der akzentuellen Gliederung bezw. Ordnung ausschalten, indem man die in Betracht kommenden Silben durchaus ceteris paribus spricht: Hauptsilben vollschwer, alle Silben in lexikalischer Isolierung der Wörter und in Wörtern von gleicher Silbenzahl, Struktur und, wenn möglich, historischem Lautwert. Ferner im reinen Akzent, also ohne ethische Färbung.

Beobachtet man diese Vorsicht, so empfindet ein jeder wohl in Beispielen wie *lebe*, *leben*, *sagen* die erste Silbe als lang (–), die zweite als kurz (⏑): *lē-bə*, *lē-bᵊn* (oder *lē-bn̥*, *lē-bm̥*) u. s. w.

Aber auch die Hauptsilben zeigen den Unterschied von – und ⏑ deutlich: *Vā-tṛ* und *(Ge-)văt-tṛ*, (Städte =) *štă-tə* und (Stätte =) *štĕt-tə*. Ich weiß auch nicht, ob die Dauer des norddeutschen *(Ge-)văt-* wirklich größer ist, als die des dialektischen *vă-(tṛ)*. Denn im ersten Falle wird die Hauptsilbe zwar durch den Anfang des (kurzen!) *t* verlängert (‚unvollkommen' gedeckt), dafür aber der Sonant im vollen Tone abgeschnitten, so daß er nicht abklingen kann. Im zweiten Falle fehlt der Silbe das *t*

und der Vokal ist ungedeckt, aber er klingt aus und wird dadurch wohl ebenso lang wie im andern Falle das *ăt*. Der Norddeutsche ist deshalb geneigt, schwachgeschnittene Vokale in andern Sprachen und Mundarten als halblang zu bezeichnen.

Vergleicht man nun weiter ein (Stände =) *štĕn-də* oder (Stärke =) *štĕr-kə* mit *va-tr̥*, *štā-tə* einer- und *(Ge)vāt-tr̥*, *štēt-tə* andererseits, so steht die Dauer der Hauptsilben *štĕn-* und *štĕr-* der von *vā-* und *štā-* ganz nahe: man kann sie wohl als gleich ansehen, besonders *štā-* und *štĕr-*, *štĕn-* (wegen des *š*). Diese Gleichheit beruht darauf, daß in den Fällen *štĕn-* und *štĕr- n* und *r* ganz zur ersten (dadurch ‚vollkommen' gedeckten) Silbe gehören und außerdem relativ lang gesprochen werden.

Diese längere Dauer der Schlußkonsonanten geschlossener Silben mit kurzem Vokal ist sehr wichtig. Denn sie ist nicht vorhanden in geschlossenen Silben mit langem Sonanten, z. B. *hōr-tə*, *štūf-tə*, aber *šărr-tə*, *mŭrr-tə*. Sievers hat den Unterschied in der Phonetik §§ 692, 701 beobachtet. Lange Sonanten sind schwach geschnitten (§ 717) und die folgende Konsonanz wird meist etwas reduziert. Es gehören also in der Tat die geschlossenen langvokaligen Hauptsilben prinzipiell mit den vollkommen geschlossenen kurzvokaligen zusammen. Mir scheinen die Unterschiede der Dauer, natürlich immer ceteris paribus, nicht allzu erheblich: alle oben angeführten Längen haben eine gewisse mittlere Dauer, die vorzugsweise von der historischen Länge des Vokals oder andernfalls von der Kürze des Sonanten und der Dehnung des deckenden Konsonanten herrührt. Ähnliche Unterschiede finden sich auch in Nebensilben: *(mie-)tĕ-(te)* : *(mín-)dęs-(te)* (aber *mín-de-stę*). Hier kommt noch dazu, daß Sonanten von Nebensilben, je leichter diese sind, um so mehr ‚schwach geschnitten' werden.

Ganz Analoges bemerkt man, wenn man ein *rō(h)* — *rŏt* — *Gŏtt* mit *rō-(h)ere* — *rŏs-tete* — *rŏs-tete* vergleicht. Mir scheint, als ob hier in den geschlossenen langvokaligen Silben der lange Vokal ein wenig gekürzt würde, um eine gewollte mittlere Dauer der ganzen Silbe besser auszuprägen.

Offenbar ist also der Unterschied sprachlich langer und kurzer Silben, jedenfalls bei den Hauptsilben, auch im normalen Deutschen deutlich da.

Zu der Tatsache der Dehnbar- bezw. Undehnbarkeit von Sprachsilben, die Sievers entdeckt und gewürdigt hat, bemerke ich folgendes. Nach meinen Beobachtungen wird weder in Poesie noch Gesang ohne weiteres so gedehnt, wie es Sievers § 707 andeutet. Im Gesang dehnt man im allgemeinen den Vokal, ob er lang oder kurz ist, bleibt sich gleich. Jedenfalls werden im Gesang die Konsonanten nicht schlechthin so zur Füllung von rhythmischen Zeiten benützt, wie es Sievers andeutet;[1]) wohl aber muß man stets darauf achten, dem gedehnten Vokal die richtige Qualität zu geben. Soweit meine Beobachtungen reichen, wird vom guten Sänger die Konsonanz nur dann zur Dehnung der Silbe benutzt, wenn das Tempo

[1]) Vgl. FISCHER, Gedd. d. Königsberger Dichterkreises (Hall. Neudr. 44, S. 3).

des Gesanges dem natürlichen Sprechtempo — selbstverständlich in der betreffenden Sprechart — ungefähr gleich ist, d. h. die einzelne Silbe beim Singen etwa dieselbe Tondauer bekommt, die sie beim Sprechen hätte. Sobald langsamer oder gar sehr gedehnt gesungen wird, streckt sich bloß der Vokal. Im Kunstgesang (Oper) wechselt daher die Technik der Dehnung fortwährend mit dem Tempo der Worte oder Silben. Schwerlich läßt sich auch jede geschlossene Silbe gleich wohlgefällig mittels des Konsonanten dehnen. Kurzer Vokal + Tenuis (*häck-te*) sicherlich weniger gut als derselbe + Liquida (*häl-te*). Bei Fällen der ersteren Art wird der Sänger vermutlich eher zur reinen Vokaldehnung greifen als in Fällen der zweiten Art. Auch das Ethos des Textes spricht ein Wort mit. In der Poesie richtet sich die Art und der Ort der Dehnung einer Silbe, wie mir scheint, vor allem nach dem Ethos. Eine allgemeine Regel gibt es nicht. Damit folgt die Poesie nur dem Sprachakzent. Im Akzent des eindringlichen Ernstes, der Energie werde ich sprechen: *Gött-tꝛ* (das *ö* stark geschnitten, *t* sehr lang); im Ton der Wehmut, der Sentimentalität sage ich *Gö-tꝛ* und nehme *ö* schwach geschnitten mit längerem abschwellenden Teile, hinterher noch einen kurzen Hauch, die Zeit zu füllen. Die Silbe *Gö-* — natürlich nicht der Laut ö — ist dann tatsächlich lang, allerdings durch Ethos. *t* ist dabei kurz und gehört zur nächsten Silbe. In andern Fällen verteilt man die Dehnung auf Sonant und Konsonant. Oder man streckt lieber die Nebensilbe: *öt-tō*, *ăn-nā*, wenn man Personen mit diesen Namen anruft; *t* und *n* bleiben dabei kurz. Letzteres hat übrigens schon Sievers bemerkt. —

Also unterscheide man im reinen Akzent des normalen Deutsch lautgesetzlich lange und kurze Hauptsilben. Lautgesetzlich lang sind ceteris paribus Hauptsilben mit 1. langem (*Sā-me*), 2. kurzem, ‚vollkommen' gedeckten Sonanten (*häl-te*, *häck-te*); kurz sind Hauptsilben mit kurzem, ‚unvollkommen' gedecktem Sonanten (*hät-te*, *äf-fe*). Je nach der Stellung ist eine Silbe bald lang, bald kurz: *der Mánn war krank* (*Männ* ist lang); *der Mánn ist krank* (*Măn-nist*; *măn-* hier kurz). Dieser Gegensatz ist bis zu einem gewissen Grade — doch vgl. S. 74 — auch für die Nebensilben vorhanden, wohl gemerkt, wenn man sie, wie sie gesprochen werden, betrachtet. Von der Orthographie darf man sich nicht verwirren lassen.

Innerhalb der ersten Klasse gibt es wieder allerlei minder auffällige Unterschiede der Dauer.

Das *l* in *er schält* ist länger als das in *er schält*, jedoch kürzer als das von *es schällt*.[1]) Die Anfangskonsonanten haben die Neigung, zu bloßen Gleitlauten herabzusinken, brauchen jedenfalls — auch wenn sie auf dem Silbenkamm stehen — wenig Zeit: aber etwas verlängern sie doch, ebenso wie Schlußkonsonanz, die nicht zum Silbenkamm gehört und darum etwas reduziert wird. In Fällen wie *Strom*, noch mehr *läufst*, *klopfst* spürt man die Verlängerung schon deutlich.

[1]) Vgl. Sievers § 701, Bremer § 184.

Zweigipfligkeit der Silbe, die sich wohl meist historisch erklärt, verlängert auch ein wenig. Man spürt sie in vielen Fällen, wo eine Silbe historisch aus zwei zusammengezogen ist: *schallt* (zweigipflig) < mhd. *schallet*, aber *schalt* (eingipflig) = mhd. *schalt*. Ebenso verhalten sich *braut* < *brauet* < mhd. *brû(w)et* und *Braut* < mhd. *brût*. Sievers § 701; Bremer § 187. Ferner ist das *ā* von *sāə* kürzer als das von *sā-mə*.

Also gibt es in Hauptsilben aus lautgesetzlichen und phonetischen Gründen Längen verschiedener Dauer.

Deshalb läßt sich das Verhältnis der langen und kurzen Hauptsilben nicht in Zahlen angeben. Es genügt, daß sich beide Klassen merklich voneinander unterscheiden, wohlverstanden immer im reinen Akzent und ceteris paribus. —

Wir haben oben S. 68 gesehen, daß unter Silbenquantität oder -dauer die Zeit verstanden werden muß, welche eine ganze Silbe, von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende, mit allen ihren Lauten beansprucht. Der Eindruck der längeren und kürzeren Dauer haftet dabei besonders an dem Silbenkamm, d. h. dem am meisten hervortretenden Stück der Silbe. Dies enthält immer den Sonanten, bei Kürze desselben sehr oft noch einen mehr oder weniger großen Teil der Schlußkonsonanz, dazu gegebenenfalls ein wenig vom Ende der Anfangskonsonanz.[1])

Diese reine Silbendauer des normalen Deutschen ist, wie eben gezeigt wurde, zunächst lautgesetzlich und phonetisch bedingt: als solche hängt sie ab von der Zahl, Beschaffenheit und Dauer der Laute, die die Silbe zusammensetzen. Aber diese Dauer wird sehr bedeutend verändert durch die andern Bestandteile des Sprachakzents, und zwar vor allem und ganz entscheidend durch die Schwereabstufung.[2])

Die lautgesetzlich langen Silben, die sich schon ihrer Natur nach etwas in der Dauer unterscheiden, können auf sieben Stufen der Schwere stehen. Die achte (überleicht) dürfte für sie nicht in Betracht kommen: *Vā̆-tɣ*, *Vă-tɣ*, *Vá-tɣ*, *Vă-tɣ*, *Và-tɣ* (in *Vaterúnser*). Dazu vergleiche *Haúpt-mạnn* oder *-mạnn* (sprich *háup-mạn* mit reduziertem *a* und *n*). Auch Fälle wie (*mín-*)*dẹs-*(*te*), woneben auch *-de*(*-stẹ*), also ganz kurz, gehört wird.

Lautgesetzlich kurze Silben finden sich auf allen acht Schwerestufen; natürlich sind solche mit kurzem ungedecktem Vokal nur auf den untersten oder den höchsten (Hervorhebung!) Stufen der Leiter anzutreffen. Z. B. *ge-gében* : *gĕ-gèben*.

Beide Gruppen gehen nun ineinander über. Denn eine halbleichte lautgesetzliche Länge (vgl. oben *-mạnn*) schätze ich als ebenso lang wie eine vollschwere lautgesetzliche Kürze (z. B. *Răt-te*), eine indifferente und halbschwere Länge dürfte an Dauer den überschweren Kürzen entsprechen. Über-

[1]) Vgl. auch SIEVERS, Phon. § 510, 701.
[2]) Phon. § 712.

haupt entstehen durch Zusammenwirken des phonetisch-lautgesetzlichen Faktors und der akzentuellen Schwere recht mannigfache Silbenquantitäten.

Der Möglichkeiten werden noch mehr, dadurch, daß auch die Zusammenfassung der Silben zu Gruppen von gewisser Form die Dauer beeinflußt. Vgl. Sievers § 714: vielsilbige Glieder (Sievers: Sprechtakte) liebt man schneller, solche von weniger Silben langsamer zu sprechen. Im ersten Falle verkürzt, im andern verlangsamt man die Dauer der einzelnen Silbe, z. B. *heil* : *heilig* : *heiligere*; *hei-* etwa ♩ : ♩. : ♩. Der Sprechende scheint die Dauer einer zweisilbigen Gruppe der Form – ⏑ als Durchschnittswert zu fühlen: ihr nähert er einsilbige Gruppen durch Dehnung, mehrsilbige durch Verkürzung an.[1]) Natürlich immer ceteris paribus: eine Gruppe ⏑ X vergleicht sich nicht mit – X. Ferner werden Silben am Ende der Gruppen gern gedehnt, des Abschlusses wegen.[2]) Gern auch am Anfang größerer Gruppen (Satzanfang). Hier spielt die ‚Dehnbarkeit' der Silben eine wichtige Rolle. Sievers § 717.

Man kann die Veränderungen und Schattierungen der Silbendauer, die die akzentuelle Zusammenfassung mit sich bringt, wohl als ein Bestreben deuten, gewisse Mittelwerte zu gewinnen, also die Fülle der Möglichkeiten der Dauer an besonders hervortretender Stelle, nämlich in der Folge der Hebungen, d. h. von Hebung zu Hebung, zu beschränken. Es ist dann ein Ausfluß des Ordnungsprinzips, das im Akzent waltet, eine bequeme Auffassung des Ganzen und Eingänglichkeit zu sichern. Wirksam war dies Prinzip auch in dem Streben der Sprache, an Schwere nicht merklich unterschiedene Silben alternieren zu lassen, wenn mehrere dicht beisammen stehen. Solche sekundäre Beschwerung bezw. Erleichterung geht wohl mit einer unbedeutenden Dehnung bezw. Kürzung Hand in Hand.

Durch die eben besprochenen Einflüsse entstehen unter Umständen recht bedeutende Daueruntersch iede. Folgen schwere Silben unmittelbar aufeinander, werden sie sehr gedehnt bezw. durch Pausen verlängert: *Érnst*, *Fritz*, *Kárl*, *kámen*. Ist von schweren zusammenstoßenden Silben eine minder schwer, so wird weniger gedehnt, um so weniger, je leichter jene Silbe wird: *Kàrl kómmt*; *Háupt-sàche* : *Háupt-sàche* : *Häuptling* mit abnehmender Länge der ersten Silbe.

Um die Dauer einer bestimmten Silbe an einer bestimmten Stelle einer Rede zu fixieren, muß man also stets erwägen, wie die aufgezählten Faktoren zusammenwirken. Daß sehr viele Stufen der Silbendauer möglich sind, folgt aus dem Gesagten von selbst.

Deshalb ist es auch unmöglich, irgend eine einfache Regel zu formulieren, nach der sich die deutschen Quantitäten bestimmen lassen. Weder kann man von der etymologisch-phonetischen Trennung in Längen und Kürzen ausgehen, weil die akzentuelle Abstufung und Modifikation die dort

[1]) Phon. § 715 f.

[2]) Vgl. BREMER § 134. 186.

gewonnenen Grenzen und Stufen ohne weiteres verwischt; noch kann man von den Graden der Schwere ausgehen, weil sich diese beständig mit den lautgesetzlich-phonetischen und den übrigen Forderungen des Akzents kreuzen.

Es bleibt nichts übrig, als die verschiedenen Grade der Dauer ganz unabhängig von einem oder dem andern jener Prinzipien zu bestimmen: also Länge und ihre mannigfachen historischen, phonetischen und psychologischen Bedingungen zu trennen. Der Charakter der Dauer als Formbestandteil, ihre Zugehörigkeit zur Schallform der Sprache, d. h. dem Akzent, erkennt man hieraus recht deutlich.

So werden auch die beiden Anschauungsweisen, welche bisher die Lehre von der Silbendauer beherrscht haben und deren Hauptvertreter Klopstock und J. Grimm sind, nicht sowohl vereinigt (dies ist unmöglich), als zu ihnen die höhere Einheit gefunden.

Auf den von mir empfohlenen Weg weist auch die schon oft beobachtete Tatsache, daß das normale Deutsch danach strebt, die Fülle der möglichen Dauerwerte zugunsten von Mittelwerten zu beschränken. Wir fanden dies Streben waltend in dem Verhältnis der Silben mit gedecktem langen und vollkommen gedecktem kurzen Sonanten (*Va-tr̥* : *schel-tn̥*), und im Streben, einen mittleren Wert von – ⏑ für alle Gliedformen durchzuführen. Übersichtlichkeit und Ordnung beruht eben überall darauf, daß möglichst wenige und möglichst geschiedene Typen in der Gliederung durchgeführt werden.

Als normale Länge nehme man immerhin die Dauer vollschwerer, langer Silben in zweisilbigen Gliedern der Form vollschwer-volleicht ⏑ X, indem man kleinere Differenzen derselben vernachlässige.[1]) Als normale Kürze die Dauer vollschwerer kurzer Silben (mit kurzem unvollkommen gedecktem Sonanten!). Halbkurz werden solche Silben in den höheren Graden der Überschwere.

Indessen haben diese Maßbestimmungen praktisch wenig Wert. Wer versucht, eine Skala aller deutschen Silbenquantitäten aufzustellen, so wie oben eine solche der Schweregrade gegeben ist, wird bald davon ablassen. Denn unser Normaldeutsch und vermutlich auch die Mundarten erlauben nicht, die Grade der Länge und Kürze scharf zu bestimmen und zu trennen. Ja es ist nicht einmal möglich, zwischen Längen und Kürzen schlechthin zu scheiden. Die Stufen der Quantitätenleiter sind viel zu zahlreich, alles fließt ineinander. Möglich, daß sorgfältige Versuche mit dem Apparat, wie sie neuerdings F. Krüger im Laboratorium Wundts anstellt, etwas ergeben. Ich habe auf eine Skala verzichten müssen.

Es ist demnach unrichtig, zu sagen, das Deutsche habe weniger Quantitäten als das Griechische oder gar überhaupt keine, oder es habe in Hauptsilben nur Längen. In Wirklichkeit hat es sehr viel Quantitätsunterschiede. Nur kann man sie nicht in eine Leiter von wenig, festbestimmten Typen ordnen. Was dem Deutschen vor allem fehlt, ist die Möglichkeit, lang und kurz durch eine ein für allemal feste und scharfe

[1]) SIEVERS, Phon. § 715.

Grenze zu trennen. Im Griechischen und Lateinischen war dieselbe offenbar deutlich zu ziehen. Dagegen fehlte dort eben die wohlausgeprägte Schwereskala des Deutschen.

Ferner ist die Zahl der Kürzen nicht groß, die der mittleren und halben Längen sehr bedeutend. Infolgedessen fehlt es im Zusammenhang der Rede leicht an wirksamer Abwechselung und entsteht, trotz den vielen Dauerstufen, doch der Eindruck einer gewissen quantitativen Einförmigkeit der deutschen Rede nüchterner Sprechart.[1]) In den Dialekten ist das zum Teil anders. So im Schwäbischen, wo die Neigung, lange Silben zu überdehnen, und die Häufigkeit schwerer, kurzer (bei schwachgeschnittenem ‚Akzent'), ungedeckter Vokale die Gegensätze in der Dauer etwas schärfer hervortreten lassen.

Es wäre sehr erwünscht, wenn die Grammatik der Mundarten auf diese Dinge mehr als bisher und systematisch eingehen wollte. Jetzt sind die Einzelheiten, welche hierher gehören, in der Lautlehre verstreut und ohne rechten Zusammenhang beobachtet. Es hält deshalb für den, welcher nicht genau mit der betreffenden Mundart Bescheid weiß, schwer, sich ein Bild von ihren Quantitätsverhältnissen zu machen. Und doch hat der Metriker ein großes Interesse daran.

§ 11.

Fortsetzung. Die Zusammenfassung.

Die Silben, welche in bestimmter, geordneter Weise nach Schwere und Dauer abgestuft sind, müssen noch zu Gruppen verbunden werden, wenn der Eindruck der ‚Gliederung' entstehen soll. Und zwar muß diese Zusammenfassung gleichzeitig eine Anordnung sein, wenn sie nicht den Eindruck eines wilden Durcheinander machen soll. Aber diese Ordnung der Gruppen darf andererseits im reinen Akzent als solche nicht bemerkt werden: sie ist ihrer Gefühlswirkung nach indifferent. Sie darf nicht an sich wohlgefällig werden, sie darf auch nicht mißfallen. In diesen Fällen würde sich schon Ethos einmischen und wir hätten nicht mehr die sachliche, nüchterne Sprechart, von der wir ausgehen.

Diese Zusammenfassung, dieser dritte wesentliche Bestandteil des Sprachakzents, ist, wie das Beispiel des § 6 zeigt, systematisch. Ihr Ergebnis ist ein Gruppensystem. Die Silben verbinden sich zu kleinen Gruppen, diese Gruppen wieder zu neuen, umfassenden Gruppen u. s. w., bis in der vollkommen abgeschlossenen Mitteilung bezw. Äußerung (gewöhnlich ein Satz bezw. eine Periode mit Punkt dahinter) oder einem deutlich phonetisch zusammenhängenden Komplex solcher Mitteilungen bezw. Äußerungen die umfassendste akzentuelle Gruppe erreicht ist. Ich

[1]) Man vergesse nicht, daß wir hier lediglich von den Fällen des reinen Akzents sprechen, der sich in der nüchternen Sprechart relativ rein darstellt.

betone, daß diese Zusammenhänge der Gruppen, auch der größeren, phonetisch, also mit dem Ohr wahrnehmbar sein müssen, wenn sie akzentuell sein sollen. Gewöhnlich fühlt man die Schlüsse solch großer und größter Gruppen u. a. an einem Rallentando, charakteristischer Kadenz und merklicher Pause. Auch der Sinn kommt der Zusammenfassung natürlich sehr zu Hilfe, weil er ja als akzentueller Faktor mitwirkt. Aber sobald die Sinnesgliederung über die phonetische die Übermacht gewinnt, sobald die phonetische Charakteristik der Schallmasse nicht mehr genügt, die Gruppen für das Ohr zusammenzuhalten, verlassen wir das Reich des Akzents und betreten den Boden der ‚Disposition'. Dann handelt es sich nicht mehr um die Schallform der Rede, sondern um ihre Bedeutungsform. Wo die phonetische, also akzentuelle Gliederung aufhört und die der Bedeutungen, die inhaltliche, beginnt, kann man allgemein nicht sagen. Das ist von Fall zu Fall verschieden.

Über Aufbau und Bestandteile dieses akzentuellen Gruppensystems fehlen genügende Untersuchungen. Nur Sievers und Behaghel haben darauf geachtet.

Behaghel[1]) scheint zu subjektiv die lebendige Rede zu beobachten. Objektive Kriterien glaubt er dagegen aus den Einschnitten entnehmen zu können, die das musikalische Rezitativ erkennen läßt und aus den Zäsuren oder Enden der Verse. Er formuliert denn auch S. 681 einige Regeln. Das Charakteristische daran ist, daß sie sich vorzugsweise auf die Beobachtung syntaktischer Beziehungen und Kategorien gründen und den Anspruch machen, allgemein zu gelten.

Bemerkenswert ist bei dieser Methode zunächst die Abneigung, mit dem Ohr zu beobachten, was doch in erster Linie fürs Ohr ist. Wozu der Umweg über Papier und Auge, wenn das Objekt in voller Lebendigkeit selbst zugänglich ist? Wer treibt Botanik an Abbildungen von Pflanzen? Das Ohr ist ein äußerst zuverlässiges Instrument. Man muß sich nur in seinem Gebrauche üben. Doch auch aus anderen Gründen kann ich Behaghels Methode nicht für zureichend erklären. Wie es nicht angeht, die Lehre von der Silbenschwere auf syntaktischer Grundlage aufzubauen, wie es unmöglich ist, unter Benutzung der syntaktischen Kategorien zu einer Kasuistik der Schwerekombinationen zu gelangen, so versagt die syntaktische Methode auch hier.

Die Silben ein und derselben Reihe von Wörtern gruppieren sich sehr verschieden. Und doch können dabei sowohl die Bedeutungen, wie die syntaktischen Beziehungen der Worte dieselben bleiben. Behaghel meint, die Wortreihe *die Spuren des schmerzlichen Übels* gliedere sich wegen ihrer syntaktischen Struktur durch einen Einschnitt hinter *Spuren*. Aber so, wie dieser Satz auf dem Papier steht, ist er zwar nicht syntaktisch oder inhaltlich, wohl aber akzentuell ganz unbestimmt. Über seine akzentuelle Gliederung kann daher vom Papier aus gar nichts ausgemacht wer-

[1]) Grundr.[2] I, 680 f.

den. Ich nehme nun an, Behaghel spreche *die Spúren des schmẽrzlichen Úbels*; dann liegt die Grenze hinter *Spúren*. Denn die Vollschwere setzt die beiden Substantiva an Wichtigkeit gleich. Deshalb wird *die Spuren* losgerissen von der Wortverbindung *des schmerzlichen Übels*, die sich ihrerseits durch die Mittelschwere von *schmerz-* fester zusammenschließt.

Spricht man aus irgend welchem Grunde *die Spúren des schmẽrzlichen Úbels*, so haben wir zwei koordinierte Einschnitte: einen hinter *Spuren*, den zweiten hinter *schmerzlichen*. Für gewöhnlich wird man sagen *die Spúren des schmẽrzlichen Úbels*: dann gibt es hinter *des* und *schmerzlichen* koordinierte Einschnitte. Oder man behandelt *schmerzliches Übel* als eine einheitliche Verbindung: so heißt es *die Spúren des* | *schmèrzlichen* ¦ *Úbels*. Der Einschnitt vor *Übels* ist um ein Minimum schwächer als der hinter *des*. Ist im Satz vorher von den Spuren, die eine Krankheit hinterlassen hat, die Rede gewesen, so sagt man *die Spùren des* ¦ *schmẽrzlichen* ¦ *Úbels*. Wenn Adjektiv + Substantiv einen viel gebrauchten terminus technicus, deshalb eine Sinneseinheit, darstellen, z. B. *fallende Sucht*, *nässende Flechte*, so kann das Adjektiv halbleicht werden. Dann gruppiert man: *die Spüren der nässenden* | *Fléchte*. Kurz, eine Gruppenkasuistik rein auf syntaktischer Grundlage, wie sie Behaghel versucht, läßt sich nicht aufstellen.

Noch weniger geht es an, aus den Gliederungen der Musik und Poesie unmittelbar auf die akzentuelle zu schließen. Rezitativ und Vers sind rhythmisch und folgen als Rhythmen Gesetzen, die man nicht ohne weiteres auf die schlichte rhythmuslose Prosa anwenden darf. Ganz abgesehen davon, daß in beiden Kunstgattungen die Rede stark ethisch gefärbt wird. Der reine Akzent gibt aber für alle Akzentlehre die Grundlage.

Aus dem Ethos, nicht aus der Syntax, erklären sich Behaghels Beispiele *den letzten* | *Saum seines Kleides*, *den brennenden* | *Durst meines Busens*. *Letzten* und *Saum*, *brennenden* und *Durst* sollen in allen ihren Teilen beschwert (Hauptsilben fast überschwer!) werden, um in Verbindung mit anderen Ausdrucksmitteln im ersten Fall der Stimmung tiefster Unterwerfung, im anderen der inneren Seelenqual Ausdruck zu verleihen. Dadurch treten die Wortpaare weit auseinander: denn gleiche Voll- oder gar Überschwere trennt. Und nun kann das Versende mit diesem (ethisch) begründeten starken Einschnitt zusammenfallen, bezw. kann dieser akzentuelle Einschnitt zur Markierung des Versendes benutzt werden. Umgekehrt erkennt der denkende Leser daraus, daß *letzten* und *brennenden* durch Zeilenschluß von ihrem Substantiv getrennt sind, daß diesen Worten eine Akzentuation zukommt, die so tiefen Einschnitt hinter ihnen erlaubt. So wird das Absetzen der Zeile wieder zu einem Mittel, dem Leser Winke für das Ethos der Wörter zu geben (vgl. unten § 25). *Röslein rot* ist für uns loser gefügt als *rot Röslein*, weil wir die erstere Verbindung als Inversion empfinden; Inversion lockert aber immer den Gruppenzusammenhang.

Kriterien der Art, wie sie Behaghel sucht, gibt es also für die akzentuellen Gruppen nicht. Gerade die Beobachtung der lebendigen Rede, die Behaghel als zu subjektiv verschmäht, ist das beste Mittel, dem Wahren näher zu kommen. Denn die lebendige Rede zeigt eine solche Buntheit und solchen Wechsel der Gruppierungen, daß jeder Beobachter bald von einer syntaktischen Kasuistik zurückkommt. Übrigens finden sich bei Behaghel mehrere wertvolle und richtige Erkenntnisse, die unten verwertet werden sollen.

Sievers hat nicht versucht, die Baugesetze des akzentuellen Gruppensystems zu ergründen. In der Phonetik brauchte er es auch nicht. Er durfte für seinen Zweck die Gliederung der Rede als gegeben hinnehmen, er durfte sich auf die Betrachtung der Schallmasse beschränken. Eben dieser Standpunkt hat ihn vor dem eben besprochenen Irrtum bewahrt, dazu vor einem zweiten, den auch Behaghel nicht ganz vermieden zu haben scheint: es müßten die akzentuellen Gruppen immer mit Wortenden zusammenfallen. Diese falsche Meinung ist in der älteren Grammatik allgemein. Sie erklärt sich daraus, daß die ältere Grammatik fast ganz am gesehenen Worte klebte; sie beruht aber auch auf der Verwechselung lexikalisch-syntaktischer und phonetischer Gebilde. Nur jene lassen sich immer in Worte auflösen. Es ist eine höchst bedeutsame Entdeckung von Sweet, daß die phonetische Gliederung eines gesprochenen Satzes mit der logisch-etymologischen Zerlegbarkeit desselben in Wörter nicht verwechselt werden darf.[1]) Das wird sich später noch bestätigen. Phonetisch zerfällt der Satz in ‚Sprechtakte', welche die Grenzen der Wörter, die Schrift und Druck abzusetzen pflegen, nicht respektieren. Sievers, Phon. § 623: „Ebensooft, ja öfter kommt es vor, daß einzelne Wörter auf verschiedene Takte verteilt werden, ohne daß die Sprache dadurch das Geringste an Deutlichkeit einbüßt. In dem Satze *wo sīnd die Gefángenen?* (*wo̯zīndigᵊ* | *fáɴᵊnᵊn*) gehört das *gᵊ-* von *Gefangenen* phonetisch ebensogut zum Vorhergehenden, wie die letzten Silben von *feindlichen* im vorigen Beispiel [*die feindlichen* | *Reiter* | . . .]. Auch das begrifflich selbständige *di* steht phonetisch nicht anders da als die Mittelsilbe *-li-* des gedachten Wortes; in *gīp mi̯r da̯s* | *bū́χēr* wird der begrifflich zum folgenden *būχ* gehörige Artikel *das* von diesem getrennt und zum Vorhergehenden gezogen."

Allerdings fragt man nun sofort: wann werden die Wörter und die syntaktischen Gruppen so zerrissen? Denn unser Beispiel oben S. 78 f. lehrt, daß sich die Silben ein und derselben Wortreihe bald so, bald so verbinden können. Jenes *des* gehört bald zum zweiten, bald zum ersten ‚Sprechtakt', je nach dem Akzent der ganzen Verbindung. Darüber sagt Sievers nichts.[2]) Und ferner stellt auch Sievers den ganzen kunstvollen Aufbau der akzentuellen Gliederung nicht im einzelnen dar. Aber neben der Erkenntnis jener kleinen phonetischen Gruppen (der ‚Sprechtakte') entnehmen

[1]) SIEVERS, Phon. § 611 Fußnote.

[2]) Vgl. unten S. 96.

wir den Paragraphen der Phonetik wieder die eindringliche Mahnung, bei akzentuellen Untersuchungen sich vom Anblick des Textes frei zu machen und niemals logisch-syntaktischen Erwägungen Raum zu geben. Allein das Ohr entscheidet und ermittelt das Tatsächliche. Die Deutung der Tatsachen steht in zweiter Linie.

Lassen wir uns den in § 6 abgedruckten Abschnitt aus Rankes Weltgeschichte nach Vorbereitung vorlesen. Wir achten auf die Gruppierung und suchen vom Ganzen in die Teile vorzudringen. Das Nächste, was auffällt, ist ein langsames Auf- und Abwogen der Schallmasse. Durch dieses Auf- und Abwogen zerlegt sich die Rede in Stücke von einer gewissen mittleren Länge, ohne daß allerdings sehr kurze (7a) wie gelegentlich recht lange (10b) fehlen. In der Analyse steht jedes derselben möglichst auf einer Linie. Die Grenzen dieser Stücke fallen mit syntaktischen Grenzen zusammen. Besonders mit den Schlüssen der Nebensätze oder Hauptsätze. Aber nötig ist dies keineswegs. In Nr. 4a bilden regierender Satz und Subjekt des abhängigen eine Gruppe, und die Grenze hinter 4b reißt eine nominale Verbindung auseinander. Vgl. auch 10a. Es wäre ein ganz verfehltes Beginnen, wollte man jene Stücke von mittlerer Länge irgendwie mit syntaktischen Gebilden von ganz bestimmter Art (z. B. Nebensätzen u. a.) verselbigen, genau so verfehlt, als wollte man die Sieverschen Satztakte nach den Worten abteilen. Jene Stücke nenne ich akzentuelle Reihen. In der Analyse werden sie durch a und b gekennzeichnet. Ihre Schlüsse sind unvollkommen; sie erzeugen nicht das Gefühl der Befriedigung, sondern drängen weiter.

Diese Reihen hängen nun bald mehr, bald weniger eng zusammen und bilden dadurch umfassendere Gruppen.

In unserem Beispiel entstehen aus solchen Reihen Sätze und Satzgefüge, bezeichnet mit arabischen Ziffern. Z. B. Nr. 4, 5, 6. Reicher ist Nr. 1, loser gefügt Nr. 8. Sie heben sich durch vollkommene Schlüsse voneinander ab. Selbst wo die Schlußkadenz noch etwas erwarten läßt (8b), fehlt das Gefühl des deutlichen Abschlusses nicht. Es ist dabei nicht nötig, daß Sätze oder Satzgefüge im Text immer durch Punkte getrennt werden. Vielmehr findet sich oft Kolon und Semikolon, auch Komma, wenn diese Stücke wieder zu höheren Einheiten zusammengehen. Im Beispiel werden diese höheren Gruppen durch lateinische Ziffern angedeutet.

Diese großen syntaktischen Gruppen unseres Beispiels (Satz, Satzgefüge, Satzverbindung, Satzgruppe) sind stets auch akzentuelle Gruppen. Aber sie haben keine feste Stellung im System. Man kann eben diese syntaktischen Begriffe nicht verwenden, die Stellung der betreffenden Gruppe im System festzulegen. Es wird auch hier wieder offenbar, daß sich syntaktische und akzentuelle Gliederung nicht entfernt decken. Der Satz hat oft nur den Umfang der Reihe, z. B. Nr. 2, 9, 13. Satzverbindung (Nr. 8) und Satzgefüge (Nr. 7), ja einfacher Satz (Nr. 2) stehen nicht selten akzen-

tuell koordiniert. Je nach dem, was der Sprecher und wie er es mitteilen will, dehnt er seine Aussage auf die Länge mehrerer Reihen (Nr. 11) oder preßt er sie in eine hinein (Nr. 2).

Offenbar muß das akzentuelle Gruppensystem rein nach dem Ohr, für jeden Fall besonders, unabhängig vom syntaktischen aufgestellt werden. Es bestätigt sich hier, was oben gegen Behaghel eingewendet worden ist.

Demnach müssen auch zur Benennung der akzentuellen Gruppen Namen gewählt werden, die eine Beziehung zur Syntax ausschließen. Das akzentuelle Gruppensystem ist ein Gerüst, welches die Rede in sich aufnimmt, ohne überall Rücksicht auf deren syntaktische Glieder zu nehmen.

Folgen wir mit dem Ohr den Gruppen, die sich aus Reihen zusammensetzen, so gelangen wir zunächst zu lockeren und wenig ausgeprägten Verbindungen. Nr. 1 gliedert sich weiter nach dem Muster a + (b + b' + b"), Nr. 11 = (a + a') + b. Diese durch Klammern angedeuteten Gruppen heben sich für den unbefangenen Hörer kaum heraus: sie enthüllen sich nur dem Beobachter. Es würde verwirren, sie alle terminologisch festzulegen.

Dagegen fallen ins Ohr die mit arabischen Ziffern bezeichneten Gruppen. Sie zeichnen sich durch vollkommene Schlüsse aus, wenn dieselben beim Hörer auch noch verschiedene Grade der Befriedigung erregen. Ich nenne sie akzentuelle Ketten. Ihre einfachste Form ist a + b, beide Reihen deutlich getrennt: 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 15. In 14 sind a und b ziemlich aneinander gedrängt; fast möchte man diese Gruppe als eine einzige, überlange Reihe ansprechen. Häufiger sind in unserem Beispiel mehrteilige Ketten: Nr. 11 a + a' + b; 4 = a + b + b'; 1 = a + b + b' + b".

Über diesen Ketten stehen meist noch umfassendere Gruppenformen. Lateinische Ziffern geben sie an. Gewöhnlich hängen 2 Ketten (z. B. 3 + 4; 6 + 7; 12 + 13; 14 + 15), einmal 3 (8 + 9 + 10) zusammen. Und zwar verschieden eng. Sehr eng verbinden sich 8 + 9, 12 + 13; lockerer 9 + 10. Eine mittlere Stellung nehmen ein 3 + 4, 6 + 7. Diese Gruppen — ich nenne sie akzentuelle Gesätze — fühlt man an den, hier ganz vollkommenen Schlüssen heraus. Merkliche Pause ist hinter Gesätzen wohl immer vorhanden.

Wir zergliedern nun, abwärts steigend, die Reihe. Diese zerfällt im Beispiel durchweg — ausgenommen die kurze Reihe 4b — in zwei deutlich geschiedene Teile (Bünde), z. B. 1b b' b", 3b, 4a = $\alpha + \beta$. Ich trenne sie durch kurzen, dicken Strich. Die Grenzen der Bünde sind meist scharf. Längere Bünde werden gewöhnlich noch einmal in Nebenbünde zerlegt (im Text durch dünnen Kurzstrich). Z. B. 1a = ($\alpha + \alpha'$) + β; 3a, 5b = α + ($\mathfrak{b} + \mathfrak{b}'$). In solchen Reihen fühlt man den Unterschied von Haupt- und Nebenbünden.

Bünde bezw. Haupt- und Nebenbünde zerfallen für den Beobachter deutlich in kleine Gruppen von Silben, die im Text durch Zwischenräume bezw. dreifachen Trennungsstrich (- - -) angedeutet sind: Glieder. Das

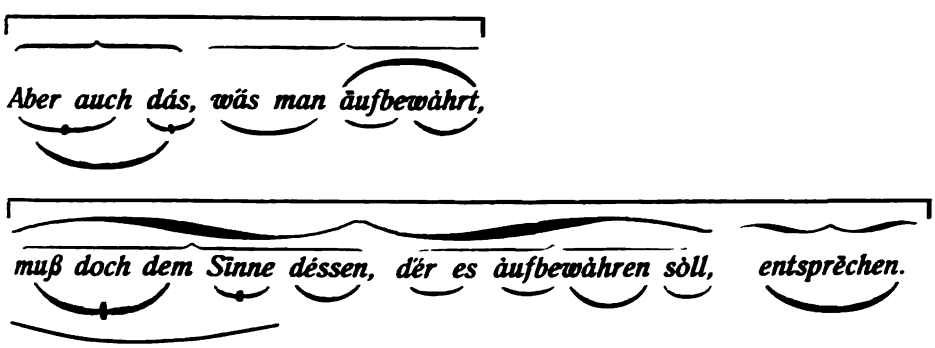
sind die Teile der Rede, die Sievers ‚Sprechtakte' nennt, einen Namen, den ich vermeide, weil es ‚Takt' nur im Rhythmus gibt; hier handelt es sich aber bloß um (reinen!) Akzent. Man beachte, wie die Glieder über die Wortgrenzen hinweggreifen und wie sie die engsten syntaktischen Fügungen zerreißen. In 1b wird der Artikel *der* vom zugehörigen *Götter*, 1b″ das Präfix *er-* vom Verbum *-fand*, 2a *in* von *Rom* abgerissen. Vgl. auch 3a *her-*, 4a *ge-*, 4b *ver-* u. s. w.

Ein Bund hat gewöhnlich 2, doch auch 1 (1b″ *ausbildete*, 5b *betrachtet*, 1a *lernen wir*, 6b *entsprechen*) oder 3 (4a *wenn die streitbaren Welte- roberer*, 4b′ *vorübergegangener Welte- pochen*), auch 4 (6b *der es aufbe- wahren soll*) Glieder. Manchmal stehen sie selbständig nebeneinander, manchmal verbinden sich mehrere zu lockeren Gruppen: z. B. 1a *unseres* + *Winkelmann*, 2 *Rede* + *sein*, 4a *Welte-* + *roberer*. Diese Gruppenformen mögen, wie diejenigen loser Verbindungen der Reihen oben, unbenannt bleiben. Wo sie charakteristisch werden, rede man von Doppel- oder Tripelgliedern, bezw. einfachen oder zusammengesetzten Gliedern.

Die Elemente der Glieder sind die Silben. Aber diese pflegen auch innerhalb der Glieder noch allerlei Verbindungen einzugehen. Z. B. *Unter der Führung*; *Winkel- mann*; *und seiner Näch- folger*. D. h. die Silben der Glieder hängen in mannigfaltiger Weise und in verschiedenen Graden der Enge aneinander. Solche Gruppen im Gliede heißen Unterglieder.

So enthüllt sich die akzentuelle Gliederung als ein System von Gruppen, welche in mehreren Ordnungen übereinander stehen, so, daß die Gruppen einer höheren Ordnung sämtliche der tieferen Ordnungen umspannen. Das System ist also nach dem Grundsatz der Einschachtelung gebaut.

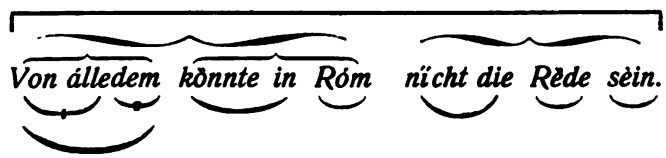
Das wird recht deutlich, wenn man einige Beispiele schematisiert. Nr. 6:



Das erste Stück hat 5 Ordnungen (Unterglied bezeichnet durch ⌣, Glied bezeichnet durch ⏑, Doppelglied bezeichnet durch ⌒, Bund bezeichnet durch —, Reihe bezeichnet durch —), das andere auch 5. Doch fehlt dort die Ordnung der Nebenbünde, hier die der zusammengesetzten

Glieder. Das Ganze ist eine Kette: in ihr treten im ganzen 7 verschiedene Ordnungen auf. Darüber steht noch das Gesätz (Nr. V).

Nr. II hat weit weniger Ordnungen, nämlich



Also Unterglied, Glied, Nebenbund, Hauptbund (⁓), Reihe.

Bedeutend mehr hat wieder I. Dort kommt noch hinzu die Gruppierung der Reihen a + (b + b' + b"), die zwischen Reihe und Kette steht. Es fehlt gegenüber V die oberste Gruppe (Gesätz).

In 7a gibt es nur 3 Ordnungen: Unterglied, Glied, Reihe. Die andern, u. a. die Bünde, fallen aus.

Demnach wechselt zwischen den vollkommensten Schlüssen die Systemhöhe fortwährend: bald steigt sie hoch hinauf, bald senkt sie sich nieder.

Ich habe oben in den verschiedenen Systemen gewisse Ordnungen benannt und in den Schemata mit gleichartigen Bögen oder Klammern bezeichnet. Es fragt sich, mit welchem Recht? 6a, 6b, 2 haben gleichviel Ordnungen. Mit welchem Rechte trenne ich die Ordnungen, die sich der Ziffer nach entsprechen, und setze andere dafür in Parallele? Warum nenne ich eine Gruppe wie *Aber auch* oder *muß doch dem* nicht Glied? Warum soll sie einer Gruppe, wie *was man* oder *dessen* nicht entsprechen? Warum entspricht andererseits eine Reihe wie Nr. 2 der Kette, ja dem Gesätz? Warum die Kette Nr. 1 oder 5 den Gesätzen Nr. V oder VI? Mit anderen Worten: warum gibt es Reihen, Ketten u. a. im Range höherer Gruppen? Dies entscheidet der Eindruck, den eine Gruppe auf das Ohr macht. Derselbe hängt offenbar nicht von der Stellung einer Gruppe im individuellen System ihres Satzes ab. Es liegt wenig daran, daß eine Gruppe in ihrem Satzsysteme gerade auf der 2. oder 4. Stufe steht. Der Eindruck der Gruppen richtet sich sichtlich nach ihrer Funktion, d. h. ihre Stellung bestimmt sich nach einem allgemeinen, für jede Sprechart (hier den reinen Akzent) bestimmten, vom konkreten Satz unabhängigen Ordnungssystem. Wie die 8 Schwerestufen den Silben selbständig gegenüberstehen, weder aus den lexikalischen noch syntaktischen Eigenschaften der Worte abgeleitet werden können, so auch das System der akzentuellen Gruppen. Es kann eine Gruppe, die in ihrem Satze auf der 3. Stufe steht, funktionell einer entsprechen, die anderswo auf der 4. steht, u. s. w. Das Ordnungssystem ist also nichts Relatives, die Silben ballen sich nicht ganz zufällig zusammen. Sondern das System ist etwas Absolutes, wie das der Schwerestufen: es steht gleichsam wie ein Fachwerk da, das von dem Stoff der Sprache in wechselnder Weise mehr oder weniger ausgefüllt wird.

Welches sind nun die Zeichen, an denen man erkennt, daß eine Gruppe dieser oder jener Ordnung des Fachwerkes angehört?

Zur Bestimmung der Gruppenfunktion dienen die Wirkungen der Grenzen und die Zahl der Hebungen.

Der Rangordnung der Gruppen entspricht nämlich auch eine ihrer Grenzen. Eine Grenze entsteht da, wo das Zusammenwirken der akzentuellen Faktoren fühlen läßt, es gehe etwas zu Ende, es finde ein Abschluß statt. Das Gefühl des Schlusses kann nun sehr verschieden stark sein. Es gibt Schlüsse, die der unbefangene Hörer gar nicht, nur der Forscher bemerkt. Es gibt andere, die auch dem naiven Hörer auffallen. Diese haben entweder die Eigenschaft, die Erwartung auf Fortsetzung zu spannen (unvollkommene, weiter drängende), oder die, das Gefühl befriedigter Erwartung zu erzeugen (vollkommene), beides wieder in sehr verschiedenem Grade. Die Schlüsse der Bünde und Reihen sind unvollkommen, der Ketten und Gesätze vollkommen. Die der Glieder bleiben für gewöhnlich unbemerkt, wie auch die der Nebenbünde, natürlich sofern sie nicht durch ihre Stellung (z. B. am Schluß der Reihe etc.) höhere Funktionen erfüllen müssen. Daher ist der Reihenschluß wirksamer als der der Bünde, der des Gesätzes vollkommener als der der Kette. Der Schluß braucht nicht durch Pause markiert zu sein. Bei stärkeren Schlüssen wird diese allerdings selten fehlen. Dann hat der Beobachter das Gefühl des Einschnittes, im anderen Falle bloß das eines Übergangs.

Der Ordnung der Gruppen entspricht also eine der zugehörigen Grenzen. Wenn alle Ordnungen, die jetzt aufgezählt werden, vorhanden sind, dann liegt hinter

dem	Gliede	das	Gelenk
dem	Bunde	die	Fuge
der	Reihe	die	Lanke
der	Kette	die	Kehre
dem	Gesätz	der	Absatz.

Im reinen Akzent sind diese Ordnungen nicht überall vollzählig vorhanden. Hinter kurzen Fragen oder Antworten, z. B. *Wo bist du?*, *Ja*, *Nein* können vollkommene Schlüsse gefühlt werden. Hier haben wir offenbar ein Glied, das im System der Rede einer Kette korrespondiert: ein Glied mit der Funktion einer Kette. Im Beispiel ist Nr. 2 eine Reihe in der Funktion des Gesätzes oder der Kette: dahinter ein vollkommener Schluß. Man beachte also: übernimmt eine akzentuelle Gruppe im Zusammenhange der Rede die Funktion einer höheren, so bekommt sie den Schluß derselben.

Aus diesen Verhältnissen erkennt man weiter, daß die Kraft der Schlüsse zwar die Funktion, die Stellung im System bestimmt, aber nicht ohne weiteres den Charakter als Glied, Reihe oder Kette.

Eine Gruppe wie *Jawóhl*, mit vollkommenstem Schluß dahinter, fühlt man nicht als Reihe, Kette oder Gesätz. Sie wirkt als Glied, nur daß es

die Funktion des Gesätzes hat. Für die Charakteristik jener Gebilde fällt nämlich noch ein anderes ins Gewicht: die Zahl der Hebungen.

Vor allem für die Glieder. Glied ist diejenige Gruppenform der Rede, welche mindestens eine, andererseits aber auch nicht mehr als eine akzentuelle Hebung enthält. Als gehoben werden natürlich alle Silben empfunden, die mindestens halbschwer (˙) sind: vorzugsweise wirken die mittelschweren und schwereren. Die Glieder bestimmen sich übrigens begrifflich klar nur, wenn man die Zergliederung vom Ganzen in die Teile gehen läßt. D. h. die erste von einer Hebung beherrschte Gruppenform, auf die man beim Herabsteigen vom Ganzen in die Teile stößt, ist das Glied. Das Ohr erkennt die Glieder ohne weiteres als die Silbenkomplexe, welche sich um eine Hebung als Kern herumlagern. Aber Glieder wie in Nr. 4b' *vorüberge--gangener* zerfallen in 2 Unterglieder, deren erstes eine Hebung einschließt. Man darf also Glied nicht schlechtweg als Gruppe definieren, die von einer Hebung beherrscht wird, sondern muß den obigen Zusatz machen: bei Zergliederung von oben nach unten.

Die Reihe enthält mindestens 2 Hebungen, d. h. 2 Glieder. Durchschnittlich im reinen Akzent 4—6. Ich habe auch Reihen von 7, ja mehr Gliedern beobachtet, aber bei 8- und mehrgliedrigen stellt sich, wenn sie öfter vorkommen, leicht der Eindruck der Überlänge oder Überfülle ein, und die Gruppen werden lästig, oder aber die Rede bekommt ein gewisses Ethos. Man hat in solchen Fällen das Gefühl, daß der Reihenschluß durch rhetorische Mittel (kunstvolles Weiterspinnen, wohl abgewogene Einschaltungen oder Anhängsel) hinausgeschoben oder durch Eile erstrebt werde. Im ersten Falle wird die Rede pomphaft, im andern erregt. Kommen solch lange Reihen vereinzelt vor, dann wirken sie auch im reinen Akzent recht gut, indem sie deutlich abschließen.

Auch Reihen von 2 Gliedern sollen im reinen Akzent nur sparsam eingemischt werden. Überwiegen sie, so wird die Rede entweder abgerissen, zerhackt, konversationsmäßig, nervös oder sie bekommt das Ethos der Würde, Wucht und des feierlichen Ernstes. Das hängt im einzelnen Falle von der Verwendung der Faktoren der Schallform ab. Ranke und Kuno Fischer gehen nicht leicht ohne stilistischen Grund über 6 Glieder hinaus. Sieben- und achtgliedrige Reihen sind bei K. Fischer öfters der Schlußwirkung halber gebraucht. 4—6hebige dürften in der Tat dem sachlichen, ruhigen Vortrag am besten entsprechen. Dreier beleben schon etwas, noch mehr Zweier; Siebener machen bei Wiederholung schleppend.

Glied und Reihe sind in dem Gruppensystem des reinen Akzents im allgemeinen die am leichtesten und schnellsten erkennbaren Gruppen. Sie bilden darum den festen Ausgangspunkt bei der Orientierung. Nach und von ihnen aus bestimmt man am besten alle andern. Das Bund enthält durchschnittlich 1—3 Hebungen, Nebenbünde gewöhnlich 1—2.

Für die höheren Gruppenformen (Kette, Gesätz) kommt die Zahl der

Hebungen oder Glieder nicht mehr in Betracht. Der Nachdruck fällt auf die Schlüsse. Jene großen Formen setzen sich aus Reihen bezw. Ketten zusammen und sind im Umfang weniger beschränkt als die niederen. Das Stilistische spielt hier eine große Rolle.

Zwischen jenen von mir terminologisch festgelegten Gruppenformen entstehen nicht selten noch Nebenformen: Doppel-, Tripelglieder innerhalb der Bünde, Nebenbünde, allerlei Reihenkombinationen innerhalb der Kette, Kettenverbindungen (Gebinde) innerhalb des Gesätzes, Unterglieder im Rahmen der Glieder. Manche derselben treten gewiß oft bedeutsam hervor und bestimmen den Eindruck. Doch scheint es mir kaum möglich, ihren Formenschatz festzulegen. Die Sprache bewegt sich eben mit großer Freiheit.

Das Gruppensystem einer Rede muß also von Satz zu Satz ermittelt werden. Die Sätze einer Rede können jeder sein eigenes, in der Höhe vom andern abweichendes haben. Wechsel der Systemhöhe kann dabei wirksames Stilmittel werden: doch greift das schon in die Lehre vom Ethos hinüber.

Um über die Form der verschiedenen Gruppen vom Glied an aufwärts bis zum Gesätz Genaueres zu sagen, bedürfte es noch vieler Beobachtungen. Ohne reichliches und bis ins einzelne analysiertes Material läßt sich hierüber nichts Befriedigendes mitteilen. Nur über die Glieder mögen einige Bemerkungen folgen. Sievers ist hier schon vorangegangen.

Die Glieder sind ihrem Bau nach verschieden. Es gibt solche der Form 1: ⏑, d. h. eine einzige schwere Silbe. Z. B. 2 *Róm*, 4 *(ge-)núg*. 2: . . . ×⏑ (aufsteigende). 6 *aber auch dás*. Die Zahl der Senkungen wechselt. In sachlicher Rede ist diese Form sehr selten, namentlich mit vollerer Senkung. Sie hat etwas Andringendes, Schwungvolles, was für gewisse andere Sprecharten, aber nicht für die schlichte, sachliche Rede paßt. 3: ⏑× . . . (absteigend). Nr. 1 *Winkelmann, lérnen wir*, 3 *einen*, 5 *dárin liegt die Eigen-*. Diese Form ist im Innern der Bünde beliebt, weniger hinter deutlichen Schlüssen. 4: . . . ×⏑× . . . (auf- und absteigend). Nr. 3b *sọ wénig*, 1b' *zu dem Schönen*, 1a *unter der Führung*, 1b' *wie man von dem Hóhen*, 4a *es wär schon ge-* u. s. w.

Untergliederung und wechselnde Abstufung der Schwere charakterisiert: z. B. *es wär schon ge-*, *Sinn und Ver-* steigen descrescendo ab; in *ùnseres* ist *-res* ein klein wenig schwerer als *-re-*, weil das Alternationsgesetz wirkt. Vgl. Nr. 5a: *-tümlichkèit*.

Im allgemeinen zeigt der reine Akzent des normalen Deutsch ein Streben, das Glied absteigend zu bilden, wenn keine deutliche Grenze, steigend-fallend, sobald solche vorangeht. Aufsteigende Glieder werden jedenfalls gemieden. —

Der Eindruck der Ordnung wird nicht allein durch systematischen Aufbau erzeugt. Es kommt als zweites Mittel die Zweiteiligkeit aller Gruppen hinzu.

Auch in unserem Beispiel liegt fast in allen Gruppen aller Ordnungen als Grundprinzip der Struktur die Zweiteilung zugrunde, mag

sie im einzelnen auch durch Erweiterung der Teile verdeckt und verschoben sein.

Z. B. in 1 haben wir erst die Gliederung a + (b + b' + b''). a zerfällt in 2 Hauptbünde, das längere Hauptbund in 2 Nebenbünde. Von diesen Nebenbünden zerlegt sich das erste in ein einfaches und ein Doppelglied, das zweite läßt wenigstens eine Zweiteilung in *und seiner Nach-* + *folger* leise durchfühlen. Das Doppelglied zerfällt in 2 einfache Glieder. Innerhalb der Glieder drängt die Alternation der leichten Silben wenigstens auf Zweiteilung hin.

Verdeckt bezw. aufgehoben wird die Zweiteilung, wo Gruppen oder Silben innerhalb ihrer Ordnung ‚angereiht' werden. So oben in dem eingeklammerten Stück von 1. b, b', b'' stehen sich gleich: engerer Zusammenhang besteht zwischen zweien dieser Stücke nicht. Wir haben offenbar eine durch anreihendes Weiterspinnen eines b entstandene Erweiterung von a + b vor uns. Hier findet sich Anreihung in der Ordnung der Reihen. In der der Unterglieder bei *wie die* + *ide-* + [*äle*] *der* oder [*dárin*] + *liegt die* + *eigen-* (5a). Im allgemeinen ist die Zweiteiligkeit der Gruppen in unserem Beispiel wenig beeinträchtigt.

Daß Zweiteiligkeit auch sonst in der Sprache eine Rolle spielt, ist bekannt. Man denke an die Regeln der Ableitung, Komposition und Dekomposition. —

Mit der Zweiteiligkeit verbindet sich öfters etwas wie Entsprechung. Entsprechung konstatiert auch Behaghel S. 681. Sie ist ein drittes Moment der Ordnung. Man empfindet, wie in den Reihen 1b, b', b'', 2 u. ö. die Bünde gegeneinander abgewogen sind: ungefähr gleich lang, gleich viel Hebungen. Vgl. auch 7a : 7b. Dabei können längere Silbenreihen durch schnelleres Tempo kürzeren in der Wirkung angenähert werden. Anderswo fühlt man mehr eine Annäherung an die Proportion 1 : 2 heraus. So in 5b, 4b'.

Eine gewisse Ordnung und Übersichtlichkeit eignet der Rede immer: deshalb muß diese Eigenschaft als wesentliche Eigenschaft des Akzents und seiner Bestandteile bezeichnet werden. Aber die Grade dieser Ordnung und Übersichtlichkeit sind verschieden. Wird die Zweiteilung und Entsprechung durch viele Einschübe, Anhängsel etc. sehr verdeckt, werden zwischen den von mir benannten Ordnungen zu viel Zwischenordnungen eingeschoben, werden nicht genügend scharfe Einschnitte gemacht, dann erscheint uns der Stil als ungelenk, schwerfällig. So der Stil Kants. Ist das Gruppensystem niedrig und die Entsprechung der Gruppenteile ungenügend, wird die Redeweise polternd oder zerfahren. So oft die Rede in der Unterhaltung. Unruhig wird die Rede auch, wenn die Systemhöhe der umfassendsten akzentuellen Gruppen sehr wechselt. —

Es bleibt die Frage: welches sind die Gesetze, nach denen sich das System der akzentuellen Gruppen aufbaut? Darüber sich klar zu werden, frage man erst, was von der Bedeutungsmasse, welcher Bestandteil der-

selben sich in der Gliederung, mit andern Worten im Sprachakzent spiegelt. Schon in dem § 7 führten die Theorien über den Wortakzent auf diese Frage. Jetzt läßt sie sich eher beantworten, da die Bestandteile des Akzents deutlicher vor Augen liegen. Doch maße ich mir hier, wo die Untersuchung das Gebiet der Syntax streift, kein entscheidendes Urteil an, gebe vielmehr das Folgende mit allem Vorbehalt.

Die Bedeutungsmasse des in § 6 vorliegenden Beispiels enthält offenbar 1. eine Reihe von einfachen Bedeutungsinhalten, aus denen sich die besonderen Inhalte der einzelnen Sätze zusammensetzen. Diese Bedeutungsinhalte lassen sich in verschiedene Klassen ordnen: vorstellbare — unvorstellbare (psychologischer Unterschied); Dinge, Eigenschaften, Zustände, Vorgänge, Relationen (logischer Unterschied der Gegenstände des Denkens); Einzelnes — Allgemeines (z. B. Begriffe, logischer Unterschied); 2. eine Fülle von logischen Beziehungen (Kategorien), nach welchen die Bedeutungsinhalte innerlich miteinander verbunden werden: Ding — Eigenschaft oder Zustand und Vorgang, Gattung — Art, also allgemein: Bestimmtes (Gegenstand) und Bestimmendes (Merkmal); wesentliche — unwesentliche Merkmale; Tätigkeit — Gegenstand; Orts-, Zeit-, Zahlverhältnis; Subjekt — Prädikat; Ursache — Wirkung; Grund — Folge; Bedingung — Bedingtes; Motiv — Geschehen; Zweck — Erreichung; Befehl, Bitte, Wunsch. Vgl. hierzu E. Husserl, Logische Untersuchungen, Halle, Niemeyer, 1900, ein Buch, das jeder Sprachforscher studieren sollte, besonders der Syntaktiker.

Also: *das schwarze Kleid. Kleid* als solches ein Ding-, *schwarz* ein Eigenschaftsbegriff. *Kleid* und *schwarz* verbunden durch die logische Kategorie ‚Ding mit Eigenschaft'. *Das Kleid ist schwarz*: beide Bedeutungsinhalte sind verbunden nach der Kategorie ‚Subjekt—Prädikat'. *Das Kleid soll schwarz werden*: Verbindung nach derselben Kategorie, jedoch kombiniert mit der des Wunsches.

Der so verbundenen Masse der Bedeutungsinhalte fehlt noch das individuelle Leben. Es muß noch der Bestandteil hinzukommen, der die logisch verbundene Masse der Bedeutungen so herrichtet, wie sie dann im Bewußtsein des Redenden auftaucht (bezw. wirksam wird) und abläuft. Gewisse Bedeutungsinhalte treten zuerst hervor, andere später. Diese werden wichtiger, jene weniger wichtig. Diese laufen schneller, jene langsamer ab. Manche hängen enger, andere lockerer zusammen. Manche Inhalte kontrastieren, andere wieder nicht. Kurz die logisch bearbeitete Bedeutungsmasse muß noch den Charakter eines für einen ganz bestimmten Fall und Zusammenhang passenden Vorstellungs- und Gedankenverlaufs erhalten, ihre unterscheidbaren Teile müssen mit andern Worten noch in gewisse psychologische Beziehungen gesetzt werden. Über diesen Begriff vgl. wieder Husserl (I, S. 50 ff.).

Wie drücken sich nun diese drei Bestandteile einer Bedeutungsmasse sprachlich aus? Man könnte denken: die erste im Wortschatz, also lexi-

kalisch: einem Bedeutungsinhalt entspricht ein Wort, den verschiedenen Kategorien der Bedeutungen entsprechen die Wortklassen. Der andere syntaktisch: Flexion, Rektion, Kongruenz u. a. Der dritte durch Tempo, Wortstellung und ‚Akzent'.[1])

Aber so einfach liegt die Sache nicht. Nicht jedem Bedeutungsinhalt entspricht ein lexikalisches Wort. Vielen fehlt solch direkter lexikalischer Ausdruck. Vielmehr müssen in jeder Mitteilung bezw. Äußerung zahlreiche Bedeutungsinhalte mit den Ausdrucksmitteln des zweiten Bestandteils, d. h. syntaktisch symbolisiert werden. Den besonders nuancierten Begriff des Trauerkostüms drückt man aus durch ‚schwarze Kleidung', also mittelst eines Ausdrucks, der die logische Kategorie ‚Ding und Eigenschaft' enthält. Ja es ist dabei nötig, die Ausdrucksmittel des dritten Bestandteils heranzuziehen: ‚schwarz' wird in diesem Falle ‚halbschwer' oder ‚halbleicht' sein.

Ebenso ist es mit den logischen Kategorien. Diese werden zum großen Teil lexikalisch symbolisiert: durch Präposition, Konjunktion, Negation, Kopula, Pronomen. Sehr oft aber auch durch Wortstellung: z. B. Bedingungssatz, Nebensatz im Mittelhochdeutschen; oder Akzent: *das Schlöß brénnt* (Urteil) — *das Schlóß brẹnnt* oder *da brènnt ein Schlóß* (Bemerkung, Wahrnehmung).

Wortschatz, Syntax, Wortstellung, Akzent sind also Mittel des sprachlichen Ausdrucks, die alle den verschiedenen Bestandteilen der Bedeutungsmasse dienen. Die ersten drei interessieren hier nicht. Der vierte, d. h. die Gliederung der Schallmasse der Rede hat aber doch, wie mir scheint, zum Inbegriff der psychologischen Beziehungen eine sehr enge Beziehung, eine viel engere als zu den Bestandteilen 1 und 2. Es hat sich schon bei der Untersuchung der Schwere ergeben, daß man diesen Bestandteil des Akzents sowohl von den Kategorien der Bedeutungsinhalte, wie von den logischen abtrennen und dem psychologischen Bestandteil zuordnen muß. Von der Dauer versteht es sich von selbst. Die Fälle, wo der Akzent wirklich dazu dient, Bedeutungsinhalten und logischen Kategorien zum Ausdruck zu verhelfen, sind offenbar sekundärer Natur. Im Fall *schwàrze Kléider* wirkt der Akzent zunächst vereinigend und (besonders auf *schwarz*) abblassend, also psychologisch. Erst sekundär ergibt sich die Möglichkeit, dem so entstandenen sprachlichen Produkt eine neue Bedeutung beizulegen. Und im Fall *Das Schlóß brẹnnt, da brènnt ein Schlóß* drückt der Akzent zunächst nur die psychologisch einheitliche Verbindung der zwei Bedeutungsinhalte aus, im Falle *Das Schlöß brénnt* hinwiederum die psychologische Zweiteiligkeit der Bedeutungsmasse. Daß es sich dort um ein bloßes Bemerken, hier um ein Urteil handelt, ergibt nur der Zusammenhang der Rede. Denn wenn im Satz vorher von einem Brande die Rede gewesen ist, spricht man auch: *Das Schlóß brẹnnt* oder *da brènnt ein Schlóß* und kann damit ein Urteil ausdrücken. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich

[1]) Man beachte, daß Melos, Sprachklang von mir nicht zum Akzent gerechnet werden.

dem Akzent primär nur die Funktion zuschreibe, den Inbegriff der psychologischen Beziehungen einer Bedeutungsmasse auszudrücken, ausgenommen die Reihenfolge der Bedeutungsinhalte, welche ja der Wortstellung zugehört.

Die psychologischen Relationen, um die es sich beim Akzent handelt, sind im vorhergehenden zum Teil schon berührt. Zunächst die der Dauer und Schwere. Bei der Schwere unterschied ich zweierlei, den Grad der Wichtigkeit und den der Selbständigkeit oder besser Verbindungsfähigkeit der psychologisch unterscheidbaren Bedeutungen bezw. logischen Beziehungen. Es fehlt offenbar nur noch der Ausdruck der Zusammengehörigkeit und speziellen Ordnung, die Gliederung vollkommen zu machen. Ein Beispiel zeige, was ich meine.

Durch die logischen Beziehungen der verschiedenartigen, aufeinanderfolgenden Bedeutungsinhalte ist bereits eine innerliche Verbindung derselben und damit auch der entsprechenden Wörter hergestellt. Man spreche den Satz *schwarze Kleider sind ein Zeichen der Trauer*: jedes Wort akzentuell genau gleich dem andern, hinter jedem Wort derselbe vollkommene Schluß verbunden mit Pause von einer Sekunde. Trotz dieser akzentuellen Isolierung der Worte zwingen doch die Bedeutungen der Worte, der syntaktische Ausdruck der logischen Kategorien, welche die Wortgruppe enthält, ferner die Wortstellung dazu, die Stücke geistig zu verbinden und den Sinn des Satzes zu vollziehen. Es bedarf also offenbar der ordnenden Zusammenfassung durch den Akzent nicht, um den wesentlichen Inhalt dieses Satzes zu verstehen. Jene ordnende Zusammenfassung kann deshalb unmöglich die logisch-syntaktische der Rede spiegeln.

Man möchte glauben, durch die ordnende Zusammenfassung werden die vorhandenen logischen Beziehungen der Teile enger oder loser. Aber das ist Täuschung. Denn logische Relationen sind keiner Steigerung oder Abschwächung fähig. Die akzentuelle Bearbeitung des oben mitgeteilten, zerhackten Satzes ändert weder an der Zahl noch an der Beschaffenheit der darin gegebenen logischen Beziehungen etwas.

Welche Art Zusammengehörigkeit und Anordnung drückt nun aber die akzentuelle aus, wenn es nicht die logisch bedingte ist? Die psychologische, d. h. diejenige, welche die Bedeutungen im Bewußtsein (bei äußerer oder innerer Wahrnehmung) haben.

Der Sinn jeder Mitteilung oder Äußerung bildet im Bewußtsein des Sprechers vor oder bei dem Sprechen eine einheitliche, gegliederte Masse, eine simultane oder schon eine Sukzession. Durch das Sprechen, was seiner Natur nach ein Ablauf in der Zeit, also immer eine Sukzession ist, wird diese einheitliche Masse verwandelt in einen Ablauf von Bedeutungen, denen Worte entsprechen. Was nun schon im Bewußtsein ein (simultanes oder sukzessives) Ganzes bildete, muß ein solches auch in der Rede ausmachen, wenn die sukzessive Abspiegelung der nach eigenen Gesetzen gegliederten psychischen Masse adäquat gelingen soll.

Jene Inhaltsmasse erhält ihre Gliederung zunächst durch ihre eigene Natur. Die schwarze Farbe haftet in der Wahrnehmung am Kleide: *schwarz* und *Kleid* gehören also von Natur psychologisch zusammen. *Sind Zeichen der Trauer* ist Ausdruck für einen einheitlichen Vorgang. Und der ganze Satz ist Ausdruck eines Gedankens. Was nun im geistigen Erlebnis realiter zusammengehört, faßt auch der Akzent zusammen. Insofern hat Behaghel mit seiner Begründung der Einschnitte recht. In seinem Beispiel gehört *schmerzliches Übel* enger zusammen: *Spuren* sind erst das Ergebnis der Wirksamkeit jener Einheit.

Aber die Masse der Inhalte wird ferner gegliedert durch die Art des geistigen Erlebens. Diese bedingt jene mannigfachen Veränderungen der ursprünglichen Struktur, welche von Behaghel so in den Vordergrund geschoben wird. Ich kann einen Gegenstand bloß als Ganzes auffassen oder dabei auch Teile von ihm beachten. Und die Teile können wieder mehr oder weniger einheitlich aufgefaßt werden. Je mehr ich ein Ganzes im Bewußtsein umspanne, um so einheitlicher wird der zugehörige sprachliche Ausdruck akzentuiert. Sobald die Teile des Ganzen hervortreten, lockert sich die Gliederung. Dabei bleiben die Bedeutungen und die logischen Kategorien, nach denen sie zusammengehören, unverändert. Es ändert sich nur die Klarheit und Deutlichkeit, mit der sie aufgefaßt werden.

Z. B. *die Sónne ist úntergegangen* bedeutet nichts als das Urteil,[1]) daß der Sonnenuntergang vorbei ist. Bei dieser Akzentuation liegt die einheitliche Vorstellung des ganzen Vorgangs zugrunde. Sobald man akzentuiert *die Sónne ist úntergegangen* tritt die Vorstellungsmasse dieses Urteils auseinander und zwar bald mehr bald weniger, je nach der Kraft des Einschnitts und der Stelle, an der man ihn verwendet. Lege ich vollkommenen Schluß hinter *Sónne*, reiße ich die Masse auseinander; wähle ich leichten (Gelenk) hinter *ist*, bleibt der Zusammenhang gewahrt, wenn auch die Vollschwere von *Sonne* nicht wirklich das Gefühl eines einheitlichen, abgerundeten Bedeutungskomplexes aufkommen läßt. Die Bedeutungen vollschwerer Worte sind eben nicht wirklich verschmelzungsfähig.

Bei einem Gegenstand kann sich das Interesse des Augenblicks ganz auf einen Teil konzentrieren: *die Sònne ist úntergegangen* sagt man, wenn man eben den roten Ball der Sonne hat verschwinden sehen und das Verschwundensein ausdrücken will. Dann ist die Vorstellung auch einheitlich, weil nur eine Seite des ganzen Vorgangs im Vordergrund des Bewußtseins steht.

Dasselbe findet statt, wenn man akzentuiert: *die Sónne ist úntergegàngen* (nicht der Mond). Die Tatsache des Untergangs tritt in ihrer Bedeutung ganz zurück. Sie ist bemerkt und erledigt. Es handelt sich um den Kontrast *Sonne—Mond.* Von dieser zweigipfligen Vorstellungsmasse des Kontrastpaares steht aber nur das eine Glied im Vordergrund. So wird

[1]) Je nach dem Zusammenhange auch bloße Bemerkung.

die ganze Bedeutungsmasse sozusagen von der Auffassung einseitig beleuchtet. Ein Punkt erhellt sich, alles andere tritt ins Dunklere zurück, wir haben den Eindruck einer einheitlichen, wenngleich in sich noch weiter abgestuften und gegliederten Bedeutungsmasse. Dieser Einheit entspricht die Einheitlichkeit der Sprachgliederung; der inneren Abstufung und Disposition der Massenteile die systematische Gruppierung und das Verhältnis der akzentuellen Ordnungen zueinander.

Die akzentuelle Zusammenfassung und Ordnung spiegelt also auf ihre Weise die psychologische Struktur des individuellen Bewußtseinserlebnisses. Die Bedeutungsinhalte als solche und die logischen Kategorien, nach denen sie sich verbinden, haben auf sie keinen Einfluß. Daraus begreift sich nun leicht, wie Mitteilungen bezw. Äußerungen gleichen Bedeutungsinhalt und gleiche logische Struktur haben und doch so verschieden akzentuiert sein können.

Es begreift sich ferner, daß man wohl darauf verzichten muß, allgemeingültige Gesetze für die Abgrenzung der Gruppen aufzustellen. Man kann nichts weiter tun, als in jedem Falle die Zusammenhänge und die Gliederung der Bedeutungsmasse zu ermitteln. Danach richtet sich der Akzent. So wird man wieder auf genauste Textinterpretation verwiesen. Kompetent wäre höchstens der Psychologe, der vielleicht eher als der Philologe die Gliederungsweise von Vorstellungs- und Gedankenmassen auf allgemeine Formen zurückführen könnte. Er würde damit der Akzentlehre unmittelbar große Dienste leisten.

Dagegen fällt dem Sprachforscher noch die Aufgabe zu, festzustellen, durch welche phonetischen und grammatischen Mittel und durch welchen Gebrauch derselben die ordnende Zusammenfassung, überhaupt die akzentuelle Gliederung in allen ihren Bestandteilen zustande kommt. Das führt weiter zu dem Kapitel von den Faktoren des Akzents und ihrer Wirkungsweise.

§ 12.
Die Faktoren des Akzents.

Für die Beurteilung der Faktoren des Sprachakzents ist stets der Standpunkt des Hörenden streng festzuhalten. Denn es ist eben die Art der Grammatik und Verslehre, ihren Gegenstand wesentlich als Schallmasse, als akustisches Phänomen zu nehmen. Während die Phonetik auch nach dem anatomischen Bau und den Bewegungen des Sprechorgans, nach den Muskelgefühlen des Sprechenden und den Schwingungszahlen der Töne fragt, während diese Wissenschaft also die Schallmasse sozusagen von fünf Seiten betrachtet, nämlich der anatomischen, physiologischen, physikalischen, motorischen und akustischen, steht für den Grammatiker die akustische voran: alles andere verwendet er nur, um das Akustische recht klar, deutlich und greifbar zu machen.

Nicht immer werden die verschiedenen Standpunkte, die man der sprachlichen Schallmasse gegenüber einnehmen kann, hinreichend geschieden. Unter dem Faktor ‚Lautheit' werde ich darauf zurückkommen.

Die Faktoren des Akzents sind, soviel ich sehe, folgende:

1. Die Zeitabstufung. In einer Folge von längeren und kürzeren Schällen, z. B. – ∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ werden die längeren ceteris paribus wohl immer zugleich als die ‚schwereren' empfunden. Abstufung der Zeitdauer ist also ein Mittel, Schwereabstufungen empfinden zu lassen. Ferner wirkt unter denselben Bedingungen eine Länge als Schluß, die Kürze als Anfang (bei mehreren hintereinander die nächsten als Weiterführung). Zeitabstufung ‚gruppiert' also auch. Ebenso ist die Auswahl und Kombination der Zeiten für den Eindruck des Geordneten oder Ungeordneten sehr maßgebend. Der Zeitfaktor ist außerordentlich wirksam für den Akzent. Denn die Empfindlichkeit für Zeitunterschiede ist sehr groß, wenn auch nicht so groß wie diejenige für Tondifferenzen.[1])

2. Die Abstufung der Lautheit. Ein Ton, den man lauter als einen andern ruft, ist für unser Empfinden bedeutsamer, ‚schwerer', gewichtiger als dieser. Das Leise scheint als solches unwichtig, leicht. Auch wirkt der Gegensatz von laut—leise gliedernd. Aber Lautheit und Leisheit spielen nicht die absolute Rolle im Akzent, die man ihnen meist zuschreibt. Die Lautheit beruht auf verstärktem Atmungsdruck: jene ist die akustische Wirkung dieses physiologischen Vorgangs. Die Empfindung der inneren Anspannung beim Lautreden hat der Sprechende selbst sehr deutlich; sie ist für ihn ein motorisches Erlebnis, die Lautheit hingegen ein akustisches. Verschiedene Sinne sind also beteiligt, denselben artikulatorischen Vorgang dem Sprechenden ins Bewußtsein zu bringen. Weil die Druckverstärkung so deutlich empfunden wird, und weil der Grammatiker meist an sich beobachtet, deshalb sagt man allgemein, neben oder gar vor Tonhöhe und Tondauer sei die Stärke akzentueller Faktor. Ja lange hat man Akzent und Stärkeabstufung verselbigt. Dies ist durchaus falsch. Man verläßt damit den Standpunkt des Hörenden, den man sonst völlig festhält. Wenn man Dauer, Höhe und ‚Stärke' in eine Reihe stellt, bringt man Dinge zusammen, die nicht zusammengehören. ‚Stärke' ist ein motorischer Begriff. Man kann sie nur fühlen, nicht hören. Für den Hörer ist die Stärke, mit der der Vortragende Laute spricht, als solche gar nicht vorhanden, sondern nur ihre akustische Wirkung, die Lautheit.

Meist beruht die Vorliebe der Grammatiker für die Stärke auf einer Verwechslung dieses Begriffs mit dem der Schwere. Beide sind aber durchaus nicht immer beisammen, sie sind vielmehr unabhängig voneinander (s. oben S. 20). Vgl. Rhythm. d. frz. Verses S. 291 ff., 449. Es gibt deutliche Abstufung der Schwere bei gleichen Stärkegraden und umgekehrt.

[1]) EBBINGHAUS, Grdz. d. Psychologie[1] I, 285, 287, 465.

Das akustische Korrelat der Stärke, die Lautheit, spielt wohl im Sprachakzent eine mehr sekundäre Rolle. Der Grund ist, daß unser Ohr für die Stufen der Lautheit verhältnismäßig stumpf ist: nach Ebbinghaus a. a. O. ist die Empfindlichkeit für Lautheit nur etwa $^1/_{10}$ von der für Quantitäten![1]) Nur in der Hervorhebung der Hebungen vor den Senkungen kommt laut und leise merklich in Betracht. Man verwechsle auch Lautheit nicht mit Schallkraft.

Damit soll keineswegs behauptet werden, daß die Abstufung der Druckstärke auch physiologisch oder motorisch eine sekundäre Rolle spiele. Im Gegenteil. Man muß nur den eingenommenen Standpunkt des Hörenden festhalten.

3. Unterschiede in der Tonhöhe der Laute und Silben nebst deren tonalen Beziehungen. Das Hoch und Tief, Steigen und Fallen und dann vor allem die tonalen Beziehungen der Töne (Quarte, Quinte, Tritonus etc.) sind vielleicht der wichtigste aller Faktoren. Begreiflich genug, weil unser Ohr Differenzen der Tonhöhe außerordentlich fein empfindet.[2]) Man hüte sich übrigens, das Empfinden der Tonhöhen mit dem Beurteilen und Abschätzen derselben zu verwechseln. Jedes Kind ‚empfindet' die feinsten Tonschwankungen; sie als solche zu erkennen und die in Betracht kommenden Intervalle zu bestimmen, ist selbst für den Geübten nicht immer leicht.

Die Hauptsilbe isolierter Worte im reinen Akzent erkennt z. B. der Niederdeutsche und Nordfranzose, weil sie relativ hoch über den andern liegt, der Schweizer, Elsässer, Schwabe, Schwede, Italiener, weil sie tieferen Ton hat. In einer Folge von Intervallen markieren die relativ größeren eine Trennung, die kleinen führen weiter und verbinden dadurch. Den Schluß der Aussage-, Frage- und Ausrufungssätze erkennt man an der Kadenz. Ein Auf und Ab der Tonbewegung hilft die Rede in Gruppen einteilen. Quarten treiben vorwärts, Quinten nicht so sehr. Näheres unten § 13.

4. Die Kombination der Laute und Silben. Zunächst die eigentümliche Verteilung der Laute, welche bewirkt, daß manche sich eng zusammenschließen, andere auseinandertreten, und die weiterhin auch Lautgruppen auseinanderhält und dadurch jede in sich zusammenschließt. Dahin gehört u. a. die Verteilung der Explosivae und Dauerlaute. Häufungen der ersteren werden vermieden, damit die Laute sich verbinden können: *pkt* fällt mehr auseinander als *pχt*, *pft* oder *pst*; *pat* ist einheitlich. Die Anordnung der Laute nach der Schallkraft (Sievers, Phon.[5] § 527 ff.). In dieser Beziehung bilden die Vokale, Liquida und Nasalen, stimmhafte und stimmlose Spiranten, Explosivae eine Reihe von abnehmender Kraft. Innerhalb derselben, von vorwärts oder rückwärts angefangen, lassen sich Laute der verschiedenen Kategorien gut verbinden. Z. B. *al*, *alm*, *als*, *alst*, *alt*, *ernst*, *tsri*. Dagegen fallen auseinander: *aml*, *asl*, *astl*, *atl*, *ersnt*.

[1]) NB. bei Vergleichung leerer Strecken. Bei gefüllten Zeitintervallen ist das Verhältnis günstiger.

[2]) H. Ebbinghaus, Grundz. d. Psychol. I, a. a. O., Wulff, Scand. Arch. I, S. 63.

Artikulatorische und Klangverwandtschaft (Sievers, Vokalharmonie, § 404 ff.) verbindet auch: *amp* ist geschlossener als *amt*, *pa* weniger eng als *ba* (mit stimmhaftem *b*).

Diese Momente charakterisieren jedoch mehr die Silbe und ihren inneren Zusammenhalt. Sie würden in die Akzentlehre nur dann hineingehören, wenn man den Begriff des ‚Silbenakzents' im vollen Umfang anerkennt. Für den Akzent in unserem Sinne sind dagegen wichtig Kombinationen der folgenden Art. Worte wie *Ehr-erbietung*, *Welt-eroberer* sind deutlich Komposita. Akzentuiert man so, daß beide Bedeutungsbestandteile fühlbar werden, also die Doppelheit des Ganzen im Bewußtsein bleibt, dann ist die Silbengrenze, wie oben angedeutet: *-r*, *-t* gehören ganz oder fast ganz zur ersten Silbe. Läßt man jedoch in den Wörtern die Bedeutungseinheit vorwiegen, macht also *-bie-*, *-o-* halbschwer, so verschiebt sich die Silbengrenze: *Wél-te-ròberer*, *Éh-rer-bietung*. An die Stelle der historischen Lautkombination tritt die im Wortinnern sonst übliche phonetisch bedingte, und dieser Übergang bindet die komponierten Teile eng. Deswegen sagt man auch stets *ei-nánder*. Daß die Orthographie in diesen Fällen die historische Silbengrenze festhält, ändert nichts. Dasselbe ist der Fall bei der Verbindung der Silben eines Satzes zu akzentuellen Gliedern auf Kosten der etymologischen Wortgrenzen: *rei-χɪm das bū-χɪn* = *rèich' ihm das Búch hin*.

Die Erscheinung wiederholt sich in höherer Ordnung als wechselnde Silbenkombination. *Schul-aufgabe*, *Reichs-banknote* spricht man allgemein gegen den etymologischen Akzent so, daß die Mittelsilbe mit der ersten gebunden wird: *Schúlauf-gàbe*, *Réichsban-knòte* (das *k* sehr reduziert). Und dem entspricht im Zusammenhang ganzer Phrasen und Mitteilungen die bereits besprochene Gewohnheit, die syntaktischen Zusammenhänge zu durchkreuzen, um Bedeutungen an Wichtigkeit zurücktreten zu lassen oder enger aneinander zu schließen und überhaupt die Worte zu phonetischen Ganzen zusammenzufassen (Sievers § 618 ff.).

Man kann allgemein die Regel aufstellen: strenges Bewahren der etymologischen und syntaktischen Grenzen trennt, Verwischen derselben bindet die Bedeutungen.

Auch der Schwereabstufung dient dieser Faktor. Man teilt ab *dés-tǫ*, aber *de-stǫ* (*bésser*) oder *dęs-stǫ* (*bésser*), d. h. mit kurzem *s*, welches jedoch die Silbengrenze enthält. *Méis-stɣ*, aber *Męi-stɣ Háns* oder *Bürgermęi-stɣ*.

Hierher würden auch Erscheinungen wie der Umlaut und die Vokalharmonie gehören. Sie schließen Silben enger zusammen.

Die Silbenbildung und -trennung im Deutschen bedarf sehr einer gründlichen Untersuchung. Es kommt darauf an, viele Sprecharten im Leben zu beobachten (Prosa, Poesie; Alltagssprache, Kunstsprache; Mundart, Normalsprache). Selbstbeobachtung allein tut es nicht. Die üblichen Schulregeln sind praktisch, aber papiern, und haben daher keinen phonetischen Wert. Man beachte dabei, daß die Silbe nicht bloß äußerlich, sondern vor allem akustisch-psychologisch begriffen werden muß. Mag auch eine vom Apparat registrierte

Kurve nirgends Pausen oder sonstige Einschnitte anzeigen, so darf man deshalb noch keineswegs die Existenz der Silbe leugnen und den Fluß der Rede als eine ununterbrochene Folge von Übergängen ansehen. Silbe ist, wie in höherer Ordnung der Satz, eine vom Geist synthetisch erzeugte, mehr oder minder scharf abgrenzbare, systematisch gebaute Gruppe. Der Geist erbaut sie auf gewisse Reize hin, welche der Apparat zwar in Form einer eventuell kontinuierlichen Kurve aufzeichnet, die aber keineswegs — nach bequemer parallelistischer Psychologie — in den Geist einen ebensolchen ungegliedert abrollenden Tonfaden hineinwerfen. Registriermethode muß mit akustisch-psychologischer Hand in Hand gehen. Jene allein wird leicht scheinbar sehr exakte, in Wirklichkeit recht oberflächliche Ergebnisse zeitigen. Man vernachlässige nicht die moderne Literatur über ‚Gestaltqualität', ‚fundierte Einheit', ‚Aufgipfelung' oder wie man sich ausdrückt. Ferner beachte man die Verschiebungen der Silbengrenzen, welche im Satzzusammenhang durch die Schwereverhältnisse und das Ethos entstehen.

5. Verschiedenheiten der Artikulation. Hierher gehört die Verwendung des stark- und schwachgeschnittenen Akzents (Sievers § 589 ff., Bremer § 183). Jener ist charakteristisch — in der gebildeten Sprache des Norddeutschen — für Hauptsilben mit kurzem Vokal, letzterer für kurzvokalige Nebensilben (Sievers § 593 f.). Z. B. der Unterschied der Silbenschwere von *bán-* und *-nen*, *ál-* und *-le* beruht u. a. auch darauf, daß die *ă* mit einem kurzen, bis zum Mezzoforte abschwellenden Decrescendo gesprochen werden, welches sich bis in den Anfang des *n* und *l* fortsetzt. Im *n*, *l* und weiter durch *e* bezw. *n* nimmt der Druck allmählich ab, so daß die zweite Silbe allmählich abschwellende Betonung bekommt (schwach geschnittener Akzent). In Fällen wie *be-záhlt* schwillt im *-e* die Stärke schnell bis zu einem Pianissimo am Ende ab, während die Hauptsilbe allmählich abschwillt. Silben wie *wás*, *só*, *júng*, *Léim*, *séhr* werden anschwellend-abschwellend gesprochen nach dem Schema < >. Die Höhe des Silbenkammes ist am Beginn der Vokale. Werden diese Silben im Satzzusammenhang oder der Komposition leichter, z. B. halbschwer, so verkürzt sich der Crescendoteil; bei *wàs*, *jùng* tritt schwächer geschnittener Akzent ein. Ferner der Gegensatz von Spannung und Entspannung (Sievers § 252 ff.): schwere Silben lieben jene, leichte diese. Die Art des Lautein- und absatzes. Isolierte, namentlich ‚stark betonte' Vokale im freien Anlaut bekommen den festen Einsatz der Vokale, in unbetonten Stellung und im Satzinnern verschwindet er (§ 385). Fortis und Lenis (Bremer § 97).

6. Die Pause, Artikulationspause wie Schallpause. Erstere trennt die Gruppen der höheren Ordnungen voneinander, letztere spielt bei der Silbentrennung eine gewisse Rolle. Sievers § 103.

7. Die Schattierung der Schwere, Zeitdauer und Gruppenbildung. Die Schwere und Dauer der Elemente ist teils historisch, teils aus dem Sinne des gesprochenen Satzes zu begreifen. Nicht selten findet man aber kleine, vom naiven Hörer unbemerkte Nuancen derselben, die so nicht erklärt werden dürfen. Dehnungen von Silben oder Lauten am Anfang oder Ende von Gruppen, Beschwerungen von Silben über das Normale hinaus ebenda u. a. m. Die normalen Verhältnisse werden an solchen Stellen

schattiert, um die Schlußwirkung oder den Einsatz besser herauszubringen, also wegen der besseren Gliederung. Auch mit der Gruppenbildung steht es manchmal so. Ich teile für gewöhnlich ab *Háup-ptsàche*; aber auch *Háup-tsàche* kommt vor, z. B. des volltönenden Ausgangs halber, wenn man mit dem Worte eine längere Periode schließt. Man sagt gewöhnlich *hăt-te* (mit durchlaufendem einmaligem Exspirationsstoß; also Schallsilben nach Sievers); zuweilen *hătt-te*, d. h. mit längerem *t*, wenn das Wörtchen sehr hervorgehoben wird. Diese Silbenteilung legt das Wort breiter auseinander und dient dadurch dem Zweck, hervorzuheben.

8. Die Silbenbindung: Legato, Portato, Staccato. Letzteres trennt und beschwert.

9. Die Änderung der Stimmqualität, d. h. die wechselnde Verwendung von Voll-, Murmel-, Flüsterstimme (Sievers §§ 72 ff., 279 ff.). Die Vokale der unbetonten Silben werden sehr oft gemurmelt, vornehmlich das schwache *-e*. Sie klingen dann weniger metallisch, stumpfer. Gelegentlich wird auch ein ganz leichter Vokal geflüstert, wie z. B. manchmal das *-i* in frz. *c'est fini*. Das ‚Verschlucken' schwacher Endungen gegen den Satzschluß hin gehört — allerdings als eine Unart — auch hierher.

10. Der Wechsel der Tonlage. Z. B. Tiefer- bezw. Höherlegen von Parenthesen, Erhebung der Stimme bei Zitaten.

11. Wechsel der Klangfülle, z. B. in Parenthesen, Zitaten.

12. Wechsel der Tempos. Accelerando im Anfang, rallentando am Ende größerer Gruppen. Tempowechsel bei Parenthesen. Schnelleres Tempo in der Mitte mancher Gruppen, um sie zusammenzuschließen.

13. Die Wortstellung. Die normale Wortstellung verbindet zu Gruppen. Jede Inversion trennt die akzentuellen Gruppen, um so mehr, je mehr sie vom Normalen abweicht. *Rote Rosen* : *Röslein rot*. Das Gefühl für das, was ‚normal' ist, wechselt aber wohl mit der Zeit. Auf die Inversion muß bei der Beurteilung von Akzentfragen sehr geachtet werden.

14. Die Bedeutungsbeziehungen der Silben und Worte. Wenn wir uns hier auch nur an die Gliederung der Schallform zu halten haben, so läßt sich doch der ordnende und gliedernde Einfluß der zur Schallmasse gehörigen Kategorien und ihr sprachlicher Ausdruck nicht beseitigen. Sie erleichtern die Erfassung der Gliederung als solcher ungemein, unbeschadet der Anregungen, die dem Hörer rein aus der Schallmasse zuteil werden.

Der Akzent, die ‚Gliederung' der sprachlichen Schallmasse, resultiert aus dem Zusammenwirken vieler, gelegentlich vielleicht aller dieser Faktoren. Es versteht sich dabei von selbst, daß die Faktoren durchaus nicht alle in derselben oder auch nur in ähnlicher Richtung wirken müssen. Vielmehr mengen sie sich in der mannigfachsten Weise. Eben darauf beruht der Reiz des Akzents. Bald wirken diese, bald jene zusammen, bald ist die Gliederung sehr straff und hoch systematisch (kunstvoller Periodenstil), bald ist sie locker, ja scheint (z. B. beim zögernden, stockenden Sprechen) aus-

einanderzufallen. Innerhalb desselben Stückes finden sich nebeneinander große Unterschiede.

So ist — das sei noch ausdrücklich hervorgehoben — auch die ‚absolute' und ‚relative' Schwere der Silben etwas, was auf dem Zusammenwirken vieler akzentueller Faktoren beruht. Um eine Silbe schwer, z. B. zum Gliedgipfel, zu machen, verbindet sich — in der nüchternen Prosa — der kombinatorische Faktor mit merklicher Tonhöhenabstufung (deutlicher Schritt nach oben oder unten). Im Normaldeutschen tritt dazu relativ große Silbendauer, Vollstimme und eine merkliche Lautheit. In meiner Sprechweise noch Legato der Hauptsilbe mit den Nebensilben. Dazu in der Hauptsilbe ein kleines < > der Schwere, in den Vorsilben und Nachsilben > oder < >.

Im Deutschen, namentlich im Mitteldeutschen meiner Aussprache, wirken bei der Schwere stets sehr viele Faktoren in demselben Sinne: daher sehr deutlicher Unterschied der Hebungen und Senkungen, außerdem, wie oben gezeigt, eine wohl erkennbare Skala mehrerer, fest bestimmter Schweregrade, sowohl für die schlechthin schweren, wie die leichten Silben. Dazu kommt die durchaus fest bestimmte Lage des Wortgipfels im Deutschen: der Hauptton eines Wortes, die schweren Nebenakzente liegen meist auf denselben Silben und zwar jener im allgemeinen nach dem Anfange der Wörter zu.

So erklärt es sich, daß im deutschen Sprachakzent die Unterschiede der Schwere (und zwar im Anschluß an die Wortbeschwerung!) den Gesamteindruck beherrschen. „Das erste, was romanischen Ohren auffällt, wenn sie die germanischen Sprachen hören, ist die eigentümliche Undeutlichkeit, womit die schwächeren Teile der Wörter ausgesprochen werden," sagt Joh. Storm.[1]) Das Deutsche habe exspiratorische (dynamische) Betonung, sagt man gewöhnlich; wenig korrekt, wie ich oben gezeigt habe.

Im Griechischen haben offenbar[2]) viele Silben einen festen, ruhigen, anhaltenden Nebendruck gehabt. Davon hängt ab: daß 1. die Vollstimme auch für die Nebensilben verwendet wird, also der Gegensatz der Stimmqualitäten verschwindet oder doch unerheblich wird, 2. die Lautheitsunterschiede weniger merklich werden, 3. die Silbenbindung zum Portato bezw. Staccato neigt, 4. die Unterschiede in der Schwerebewegung der Silben (< >, >) sich abschwächen. Die nächste Folge ist, daß die Unterschiede der etymologischen Silbendauer stets deutlich heraustreten können und sich nicht, wie im Deutschen, unter dem Einfluß einer von der lautlichen Quantität unabhängigen Schwereabstufung verwischen und verändern, und daß auch bei der historischen Entwicklung der Sprache solche Tendenzen fern bleiben, die auf Uniformierung der Silbendauer für Hebungen bezw. Senkungen hinarbeiten. Solche haben wir seit alters im Deutschen, von der westgermanischen Konsonantengemination an bis zur neuhochdeutschen Vokaldehnung bezw. -kürzung in Hauptsilben; dann in der ‚Abschwächung' der langen und

[1]) Phon. Stud. Vietors II, 139.

[2]) Nach Wulff, Skand. Arch. I, 60 f.

vollen Vokale des Althochdeutschen, die in mittelhochdeutscher Zeit abgeschlossen ist. Bedenkt man ferner, daß der griechische Wortakzent beweglich war und seine Lage von der ‚Quantität' der Endsilbe abhing, so versteht man die Art des griechischen Akzents. Darin war der quantitative Faktor offenbar der herrschende, so sehr, daß er nicht bloß die Verteilung der schweren und leichten Silben entscheidend mitbestimmte (die Länge wirkte im Sinne der Beschwerung, Kürze im Sinne der Erleichterung), sondern überhaupt im Vordergrunde des akzentuellen Eindrucks stand. Wie im Deutschen überhaupt die Silbendauer gegen die Unterschiede der Schwere zurücktritt, wie ihre Skala von der Schwereskala durchkreuzt und verwischt wird, wie schließlich deshalb die Schwere dominiert und ihr die Dauer zum guten Teil unterworfen wird, so umgekehrt im Griechischen. Der etymologische Wortgipfel bestimmt dort also nicht ohne weiteres wie im Deutschen Zahl und Abfolge der akzentuellen Hebungen in der Rede. Er verblaßt im Zusammenhange der Rede: die Quantität tritt an seine Stelle, nicht nur im Vers, sondern auch in Prosa.

Man sieht aus diesem Vergleich, daß es sehr verschiedene Akzentsysteme gibt, je nach dem Vorwalten eines Faktors, oder auch je nach dem Verhältnis der oben S. 23 aufgezählten Bestandteile des Akzents zu den historisch-etymologischen Bedingungen. Der lateinische Akzent scheint eine Mittelstellung zwischen dem deutschen und griechischen eingenommen zu haben.[1]) Im Französischen tritt die Silbendauer nicht bestimmend auf. Auch der Wortakzent spielt keine entscheidende Rolle. Der Eindruck der Redegliederung hängt ab: 1. von den schwersten Silben ganzer Redestücke (‚Tonsilben'), die allerdings immer auch Wortgipfel sind. Man hat schon lange beobachtet, daß der Eigenakzent des einzelnen Wortes zugunsten des Akzents größerer Redestücke (‚Satzakzent') zurücktrete; 2. von der typischen Abstufung der Silben vor jenen ‚Tonsilben': denn vor den ‚Tonsilben', von ihnen an rückwärts, wechseln die Silben der Satzgruppen der Schwere nach ab, soweit es irgend geht, ohne Rücksicht auf die durch den historisch gewordenen Wortakzent bedingten etymologischen Gewichtsverhältnisse (‚Silbenalternation vor den Tonsilben'). Diese Silbenalternation ist wieder nur dadurch möglich, daß die französischen Nebensilben alle (die *-e*-Silben ausgenommen) irgend einen festen Nebendruck haben und sich quantitativ wenig unterscheiden. Die Schweregrade im Wort sind nicht sehr charakteristisch ausgeprägt. Sie können darum leicht von den Schweregraden der Satzgliederung überdeckt werden: innerhalb der Satzstücke sind die Gewichte der Silben nicht sonderlich verschieden, deshalb nivellierbar.

Man muß darum für jede Sprache die Akzentlehre selbständig durch Beobachtung und Vergleichung aufbauen. Jede Übertragung fremder Theorien rächt sich bitter. Wie lange hat nicht die deutsche Akzentlehre unter der der antiken Grammatik gelitten. Man achte besonders darauf, wie verschieden

[1]) Vgl. SARAN, Rhythmus d. frz. V. S. 320 f.

die Faktoren kombiniert werden können, um dieselbe akzentuelle Gliederung herzustellen. Eine Hebung kann vorzugsweise durch Länge oder Lautheit oder Tonschritt markiert werden: andere Faktoren treten helfend dazu. Es ist wohl möglich, daß im Griechischen der historische Wortakzent, wo er nicht einfach verschwand, durch das Satzmelos angedeutet wurde: die akzentuelle Schwere im Satze überhaupt haftete aber wesentlich an den Quantitäten. Andernfalls wären die Regeln der Rhetoren über den Numerus der Rede, ihre Betonung des Quantitativen nicht verständlich.

Deshalb unterscheide man auch streng den Akzent des isolierten Wortes (‚Wortakzent') und den Akzent der zusammenhängenden Rede (‚Satzakzent'). Im Deutschen wird der erstere im letzteren fast völlig[1]) erhalten: im Griechischen und Französischen tritt er sehr zurück, ja geht verloren. Der ‚Satzakzent' ist im Leben allein vorhanden: auf ihn kommt es an. Der Wortakzent ist erst durch künstliche Isolierung der Worte zu ermitteln. Man unterscheide auch ‚Wortakzent' und ‚Akzent eines Wortes im lebendigen Satz'.

Bei der Bestimmung des Akzents einer Sprache darf man, das ergibt sich als praktische Folgerung aus der vorausgehenden Erörterung, nie an einem Faktor kleben. Wirksam sind in jeder Sprache alle Faktoren, wenn auch, wie gesagt, in sehr mannigfaltiger Verflechtung und nicht immer in derselben Richtung oder demselben Grade.

Schon deshalb ist es falsch, der deutschen Sprache, wie man es früher gern tat, schlechthin einen exspiratorischen (dynamischen) Akzent zuzuweisen, der griechischen einen musikalischen. Falsch ist die erstere Bezeichnung auch darum, weil ihr die Verwechslung von Stärke (Lautheit) und Schwere zugrunde liegt. Ebensowenig genügt es, wie jetzt meist geschieht, in jeder Sprache bloß von exspiratorischem und musikalischem Akzent zu sprechen. Hier vernachlässigt man zugunsten dieser zwei Faktoren die andern zwölf.

§ 13.

Die Tonverhältnisse der Sprache.

Sprachmelos ist nach der oben S. 24 gegebenen Definition die Komplexion der akzentuell gegliederten tonalen Beziehungen der Stimmtöne. Eine Sprachmelik setzt daher die Akzentlehre voraus. Andererseits ist das Melos der Rede zugleich akzentueller Faktor. Denn Höhe und Tiefe der Silbentöne, Steigen und Fallen der Tonbewegung, Größe und eventuell harmonische Bedeutung der Intervalle wirken nicht nur melisch, sondern auch in hohem Grade gliedernd, also akzentuierend.

Streng genommen müßte darum das Melos, insofern es gliedert, unter den akzentuellen Faktoren abgehandelt werden. Es bliebe hier nur übrig, das Melos zu untersuchen, insofern es in verschiedenen Formen auftritt und die eine Schallform der Rede von der andern tonlich unterscheidet.

[1]) Veränderungen desselben s. oben S. 59. Man beachte, was S. 25 unten gesagt ist.

Ich habe diese Trennung unterlassen, um die Darstellung dieses wichtigen Bestandteils der Rede nicht zu verzetteln, will daher in diesem Paragraphen zunächst die allgemeine Struktur des Melos, d. h. seine akzentuelle Seite, besprechen und erst dann zu seinen besonderen Formen übergehen.

Die melische Seite der Sprache ist noch kaum systematisch erforscht. Zwar hat man schon lange die Aufmerksamkeit darauf gerichtet: bereits im 18. Jahrhundert wird versucht, die Höhe der Silbentöne absolut und relativ für einzelne Worte und Sätze festzulegen. Im 19. Jahrhundert hat vor allem Merkel das Problem behandelt und zahlreiche Notationen von Phrasen und Sätzen gegeben. Dann haben skandinavische Gelehrte die Tonverhältnisse nordischer Mundarten erforscht. Energisch ist aber erst Ed. Sievers an dies Tatsachengebiet herangetreten. Seine Mitteilungen an den unten zitierten Stellen sind das Beste, was wir darüber haben. Von ihm ist noch eine ausführliche Darstellung dieser Dinge zu erwarten. Neuerdings beschäftigen sich E. Scripture und F. Krüger experimentell mit Ton- und Zeitverhältnissen der Sprache. Krügers Aufzeichnungen scheinen sehr genau und methodisch einwandsfrei zu sein. Auch kann die Versuchsperson bei den Aufnahmen, wovon ich mich selbst überzeugt habe, ganz zwanglos sprechen. Die Erforschung des melischen Problems wird durch diese Arbeiten zweifellos sehr gefördert werden. Insbesondere nach der Richtung hin, wie sich die Gemütsbewegungen in Ton und Dauer ausdrücken.

Die Schallmasse der Rede hat zwei Bestandteile, die untrennbar verschmelzen: Schälle und Eigentöne. Hier interessieren von jenen besonders die Stimmtöne. Sie werden durch die Schwingungen der Stimmbänder erzeugt. An ihnen haftet die Tonhöhe der Laute. Der Stimmton wird durch die Resonanz der Hohlräume, die vom Kehlkopf bis Nasen- und Mundöffnung liegen, und durch dort entstehende Geräusche charakteristisch verändert. Sievers, Phon. § 27 f.

Man kann sich der Bedeutung und Beschaffenheit des Stimmtons deutlicher bewußt werden, wenn man ihm Flüstergeräusch substituiert oder wenn man versucht, mit geschlossenen Lippen und unbeweglicher Zunge deutlich und laut zu reden.

Die Stimmtöne einer Rede bilden keine kontinuierliche Reihe: ihr Zusammenhang wird durch die stimmlosen Geräusche und die Pausen der Verschlußlaute unterbrochen. Auch wechselt nicht nur ihre Klangfarbe, sondern auch ihre Deutlichkeit fortwährend: vom vollen Ton eines Vokals bis zum undeutlichen Blählaut einer stimmhaften Media führen mannigfache Stufen.

Eine Lehre vom Sprachmelos muß natürlich alle diese Stufen und Nuancen berücksichtigen.

Große Schwierigkeit macht dem, der ohne Registrierapparat arbeitet, der Umstand, daß die Höhe der Stimmtöne von Lauten und Silben nicht gleich bleibt, sondern sich fortwährend und kontinuierlich verändert. Im normaldeutschen, lexikalisch isolierten *Mutter* steigt der Stimmton im *M*

kontinuierlich und zwar sehr schnell über eine große Terz, um im Anfang des *u* etwa die Quarte zu erreichen. Dann geht er im *u* wieder, jetzt aber langsamer, 1½—2 Töne herunter, um im *r* ungefähr wieder beim Anfangston des *M* anzulangen. Diese ganze Tonbewegung vernimmt das Ohr aber nicht gleich deutlich: am meisten fällt die höhere Lage des *u* auf, dann die tiefere Lage des *r*. Der schnelle und wenig deutliche Stimmton des *M* tritt sehr zurück. Noch mehr in Fällen wie *Butter*, da sich der Stimmton des *B* erheblich weniger entfaltet als der des *M*.

Aber auch von der Tonbewegung des *u* und *r* bemerkt man nicht alle Teile gleich gut. F. Krüger machte mich bei gemeinsamen Versuchen darauf aufmerksam, daß der Beobachter geneigt sei, die Anfänge und Schlüsse selbst deutlicher Tonfälle, z. B. von Silbensonanten, zu vernachlässigen, nämlich die Stücke, in denen die Stimmbänder noch nicht zum vollen und klaren Ton eingestellt seien bezw. diese Stellung schon wieder aufgegeben hätten. Das erste Anklingen und letzte Abklingen der Töne bleibt vom bloßen Ohr wohl überhaupt unbemerkt.

Also hat in der Sprache jeder stimmhafte Laut, jede Silbe, jedes Wort eine mehr oder weniger ausgedehnte und mehr oder weniger merkliche Tonbewegung. Man kann deshalb von Intervallen, in denen Laute oder Silben gegeneinander stehen, gar nicht reden, und es hat seine große Schwierigkeit, mit dem Ohr Anfang und Ende eines bestimmten objektiven Tonfalles festzulegen. Denn je genauer man hinhört, je bequemer man beobachten kann, um so länger wird im allgemeinen die Tonreihe, die man bemerkt, und umgekehrt. Wirklich sichere Angaben macht hier nur der Apparat.

Die von mir in § 6 notierten Töne und Tonbewegungen geben deshalb nur ein sehr unvollkommenes Abbild der Wirklichkeit. Sie überliefern nur, was ich von der objektiven Tonbewegung deutlich bemerkt habe. Dazu fixieren sie das Bemerkte noch unvollkommen, weil keine Notenschrift ausreicht, die Tonbewegung der Sprache aufzuzeichnen.[1]) Sie sollen ferner, das möge man festhalten, die Tonbewegung in der Silbe als Ganzem darstellen: wie sich die bemerkten Töne auf die Laute der Silbe verteilen, gebe ich nicht an. Im allgemeinen dürfte die Notation den Tonfall des Silbenkammes verzeichnen. —

Auch beim Melos der Rede unterscheide man Reines und Ethisches. Jenes spürt man, wenn gesprochen wird, ohne Willens- und Gefühlsregungen mit auszudrücken, wenn sich der Inhalt der Rede rein für sich ohne Beziehung zum Zustands- und Ursachbewußtsein des Sprechers darstellt. Der ethische Bestandteil des Melos verrät dagegen Art und Grad der Teilnahme des Redenden an dem, was er sagt.

Reines und Ethisches verbinden sich stets, wenn auch in wechselnder Mischung: diese Mischungen helfen dazu, die verschiedenen Sprecharten zu charakterisieren. Vollkommene Indifferenz der Gemütslage kommt in Wirklichkeit wohl kaum vor. Indes tritt in der Sprechart der ruhigen, begriff-

[1]) Bremer, Phon. § 193.

lichen, sachlichen Rede das Ethos so sehr zurück, daß man es wohl ohne erhebliche Fehler vernachlässigen darf. Vom Melos dieser Sprechart gehe ich deshalb aus: was in diesem Teil behauptet wird, gilt zunächst nur für dieses.

Das Melos einer Rede setzt sich zusammen aus den Mele der akzentuellen Stücke, von Gesätz und Kette über die Reihe herunter bis zur Silbe. Die Tonbewegung einer Silbe aber baut sich auf auf dem Tonfall ihrer Elemente, der Laute. Der Akzent spricht also beim Sprachmelos ein gewichtiges Wort mit. Aber er erklärt die Form der sprachlichen Tonbewegung nicht allein. Sie zu verstehen, muß vom Wort, also dem syntaktisch-historischen Element, ausgegangen werden.

Man spreche *halten, behalten, Berg, Gebirge, gehen, gehst, Reiter, Türke, Finder, Kinder, Rinder.* Diese Worte spreche man jedes vollkommen isoliert als grammatisches Beispiel oder als Vokabel: man vermeide sorgfältig, irgendwelche Beziehungen zwischen den Worten herzustellen, vermeide auch die Worte im Ton von Überschriften, d. h. mit Satzkadenz, zu sagen. Die Hauptsilben seien vollschwer, so daß die Einwirkungen des Satzakzents ausgeschaltet bleiben. Selbstverständlich schließe man jedes Ethos aus.

Die normale, vom Norddeutschen stark beeinflußte Aussprache der Bühne unterscheidet nun die Tonhöhen der Hauptsilben deutlich. Das *a* von *halten* liegt höher als das von *behalten*, das *i* von *Gebirge* höher als das *e* von *Berg*, und weiter *ge.hen : ge·hst, Rei.ter : Tü·rke. Fi·nder : Ki.nder*,[1]) *Ri.nder*, wobei das *i* von *Rinder* noch ein wenig unter dem von *Kinder* steht. Die einzelnen Wörter der Sprache, ganze Kategorien formell oder begrifflich zusammengehöriger Wörter oder Wortformen stehen mit ihren Hauptsilben — das hat Sievers, Phon. § 663 f. ermittelt — offenbar auf ganz bestimmten, von andern verschiedenen Tonstufen. Einem Worte, einer Form ist im Verhältnis zu andern, und zwar unter völlig gleichen akzentuellen Bedingungen, eine gewisse Höhe der Gipfelsilbe eigen. Die Nebensilben richten sich in bestimmter, noch zu besprechender Weise auf die Hauptsilbe ein.

Die Gründe dieser ‚natürlichen' Tonlage der Worte sind sehr verschieden.

Zunächst (nach Sievers § 665) rein mechanische. Laute wie *i* fordern eine Stellung der Zunge, in der dies Organ mehr nach vorn und oben liegt als bei *a*. Diesem Zug der Zunge folgt auch der Kehlkopf. Hebung des Kehlkopfes bedeutet aber, wenn nicht im einzelnen wieder besonders ausgeglichen wird, eine stärkere Spannung der Stimmbänder und damit eine Erhöhung des Tones. Der helle Klang des *i* hat mit der Tonhöhe nichts zu tun. Deshalb spricht man auch *Fi·nder.* Aber *Ki.nder*, wenn hier *K* velar ist (nicht palatal!); bei *Ri.nder* drückt das Zäpfchen *-r* den Ton herunter. Vgl. *Rei.ter : Tü·rke.*

[1]) Wenn K velar ist.

Andere Gründe sind historisch (Sievers § 666 f.). Wenn *halten* höher liegt als *behalten*, so hängt das mit dem Unterschied von Simplex und Kompositum (mit leichter Vorsilbe) zusammen. Vgl. § 668. Dieser bleibt auch bei sekundärer Verkürzung der Komposition, vgl. *Glau.be* : *Lau·be*, *glü.cken* : *Mü·cken*, *Gna.de* : *Scha·de* (*G-* < mhd. *ge-*). Sogar *gö.nnen* : *kö·nnen* (*gönnen* < ahd. *gi-unnan*).

Zunehmende Silbenzahl drückt auch die Tonlage der Hauptsilbe herunter: *Bad'*, *ba·de*, *ba.dete*. Ebenso der Zirkumflex *ich si·nge* (= *iχ zi·ŋə*): *du singst* (= *zĭ.ŋst*). Auch begriffliche Unterschiede wirken auf die Höhe (§ 667). Die mechanischen Gründe können die historischen überwinden: *Be.rg* : *Ge-bi·rge*.

Ob die deutsche Sprache nur eine Skala von wenigen festen Stufen für die Höhenlagen ihrer Hauptsilben verwendet, oder ob der Möglichkeiten viele sind, ob für das reine Melos der isolierten Worte eine Scheidung der Tonhöhen in schlechthin als hoch und schlechthin als tief empfundene gilt, liegt noch im Dunkeln. Im ganzen scheint wenigstens der Umfang dieser Skala im reinen Akzent nicht sehr groß zu sein.

Von der natürlichen Höhenlage der Hauptsilbe unterscheide man die natürliche Tonbewegung derselben, wohl verstanden auch diese im reinen Melos und im isolierten Worte beobachtet.

Im normalen Deutsch ist der Ton der Hauptsilben am höchsten im Beginn des Sonanten, wenn keine oder doch stimmlose Konsonanz vorangeht. Von da fällt er bis zum Ende (Bremer § 183, 198). Dies geschieht allmählich. Es entsteht ein relativ langer Gleitton, wenn der Sonant lang oder erster Teil eines Diphthongen ist: *Ah-ne*, *Kahn*, *Ei*. Ein kurzer Gleitton entsteht bei kurzem Sonanten, der dazu ja ‚stark geschnitten' wird: *an*, *kann* (der Schluß des *-n* ist stimmlos). In der Mitte zwischen beiden Möglichkeiten steht die Länge des Gleittons, wenn Diphthonge vor stimmlosen Reibelauten oder stimmlosem vollständigem Verschluß stehen: *Teich*, *Zeit*.

Steht vor dem Sonanten stimmhafte Konsonanz, so steigt der Stimmton durch diese hin bis zum Beginn des Vokals, von da fällt er wieder nach den soeben mitgeteilten Regeln (Bremer § 183, 3). Die Tonbewegung der ganzen Silbe hat also dann die Form ⌒, z. B. *Müde*, *Mücke*, *Mais*. *Bruder*, *Glatt*, *Blei*. Der Aufstieg ist im allgemeinen merklich schneller als der Abfall, jedenfalls undeutlicher.

Neben dieser fallenden und steigend-fallenden Tonbewegung gibt es in der Silbe noch sogenannte Doppelbetonung (Zirkumflex). Ihr Schema ist (steigend)-fallend-steigend-fallend. Z. B. *kniet*, *braut*, *neigt*, *stellt*, *singt*. Der Zirkumflex entsteht in Fällen, wo historisch zwei Silben durch Ausfall der zweiten (mhd. mit *-e-*) zu einer geworden sind (Sievers § 601, 674, Bremer § 187).

Treten zur Hauptsilbe Nebensilben hinzu, so ergeben sich zwei Formen der Tonbewegung des — NB. isolierten — Wortes. Liegt der Kamm der Hauptsilbe an sich relativ hoch, dann bleiben die Kämme der Vorsilben in

der Tiefe, liegt er an sich tief, so gehen sie in die Höhe. Nachsilben stehen wohl immer tiefer, mindestens möglichst tief.

Die Art der Tonbewegung in den Nebensilben und die Tonlage ihrer Kämme hängt von der akzentuellen Schwere und Anzahl dieser Nebensilben ab. Und zwar gelten in dieser Hinsicht, wie mir scheint, folgende Regeln:

1. Je leichter eine Nebensilbe, um so tiefer (bezw. höher) die durchschnittliche Tonlage ihres Kammes, je schwerer, um so höher (bezw. tiefer) dieselbe: *langsam* ⌒⌒, *lange* ⌒ ⌒.

2. Je leichter eine Nachsilbe, um so mehr verkürzt sich der Anstieg eines durch die lautliche Beschaffenheit der Silbe gebotenen ⌒ dem Toninhalt nach, um so mehr wird ein rein fallender Abstieg angestrebt. Je leichter eine Vorsilbe, um so mehr verkürzt sich bei hochliegender Hauptsilbe ihr musikalischer Abstieg (bei tiefliegender der erste Anstieg) und wächst die Neigung, dem verkürzten Abstieg einen Aufstieg anzuhängen, ⌣ ⌣ u. a. Je nach der Länge des Gleittons auf dem Silbenkamm wird dies deutlicher oder undeutlicher.

Z. B. *léu.-gnẹn* *Leu.-mụnd* *Dé·mùt*

ẹm-pfi·nden *durch-bré·chen* *blüt-á·rm* (die ersten Silben bezw. ⌣ ⌣ ⌒).

Anm. Die Kurven sollen nicht die zeitliche, sondern die tonliche Länge der Gleittöne veranschaulichen.

Die ganze Tonbewegung eines — isolierten! — Wortes hängt ferner von der akzentuellen Gliederung desselben ab.

a) Hat ein Wort nur leichte Vor- und Nachsilben, ist es also akzentuell ein Glied, so bekommt es eine durch alle Silben durchlaufende fallende, steigende oder steigend-fallende Betonung. So ganz einfach ist freilich diese Bewegung nicht. Denn es finden innerhalb der Silben, auch der Nebensilben, noch kleine Ausweichungen im Sinne der Betonung isolierter Hauptsilben statt. Aber dem allgemeinen Eindruck nach fügen sich die Tonbewegungen der Silben zu einer im wesentlichen gleichgerichteten oder doch nur einfach steigend-fallenden Tonfolge zusammen. Dieselbe dient in hohem Grade der Vereinheitlichung des Wortganzen.

Z. B. Fälle mit nur einer Vor- und Nachsilbe:

rédet ⌒⌒ | *v(e)r-ságt* ⌣⌒ | *Gebírge* ⌣⌒⌒

be-hál-t(e)n ⌒ [1])

Bei mehreren Vor- oder Nachsilben: von zwei Vorsilben steigt die zweite über die erste empor, ihr Kamm bleibt aber noch unter der Tonbewegung der Hauptsilbe. Z. B. *ụ̈bersánt* ⌣⌣ ⌝. Ähnlich bei drei Vorsilben: *Hy-per-bọ-réer* ⌣⌒ ⌣⌣ ⌒. In diesem Falle liegen die Kämme der

[1]) Vgl. oben S. 104.

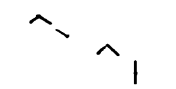
ersten zwei Vorsilben nahe beisammen; der der dritten geht merklich in die Höhe. Bei tiefliegender Hauptsilbe kehrt sich das Verhältnis der Silben bis zu ihr einfach um.

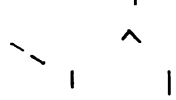
Von zwei Nachsilben liegt der Kamm der ersten höher als der der zweiten und zwar dichter an der Hauptsilbe. Der Abfall nach der Tiefe wird merklich erst in der zweiten Nachsilbe; z. B. *ré-de-te* . Ebenso bei drei leichten Nachsilben: *gléi-ten-de-re* . Auch hier scheint die letzte Nachsilbe entschiedener abzuhängen.

b) Sind unter den Nebensilben eines Wortes schwere der verschiedenen Grade, ist das Wort also zwei- oder mehrhebig, so zerfällt es akzentuell in mehrere Glieder. Die Glieder teilen sich gewöhnlich nicht nach historisch-etymologischen Gesichtspunkten ab, sondern rein akzentuell. Vgl. § 12 S. 96 f.

Innerhalb der Glieder gelten die bisher festgestellten Gesetze. Das tonliche Verhältnis der Glieder gegeneinander zeigt jedoch zwei Typen.

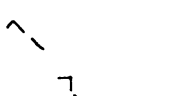
α) Jeder der vereinigten Bestandteile hat seinen Abstieg entsprechend dem des isolierten einfachen Wortes: der zweite dabei einen kleinen Aufstieg. Der Tonkamm der schwereren Hauptsilbe bleibt höher als der der leichteren, wenn jene vorangeht.

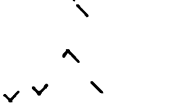
Z. B. *Bíl-der-bù-cher* 

Hỳ-per-bọ-ré-er 

Die Tonfolge solcher Worte erscheint daher in der Mitte gebrochen. Der Aufstieg des zweiten Bestandteils ist nicht sehr tonreich.

β) Die schwerere Hebung bleibt, wenn sie vorangeht, immer höher als die leichtere. Aber die Tonfolge läuft ungebrochen durch, wie beim eingliedrigen Wort. Nur werden beide Glieder des Ganzen durch relativ großes als leer empfundenes Intervall vor Beginn des zweiten Bestandteils auseinandergehalten:

Bíl-der-bù-cher 

Hỳ-per-bọ-ré-er 

Die Tonführung eingliedriger Worte von gleicher äußerer Struktur und Silbenzahl unterscheidet sich dadurch, daß z. B. in dem eingliedrigen *Bíl-der-bù-cher* zwischen *-der-* und *-bù-* ein so auffälliges Intervall fehlt. Ebenso zwischen *-bo-* und *-re-* in *Hy-per-bọ-ré-er.*

Wir erkannten schon früher, daß größere Schwere der Hauptsilben zurücktretender Kompositionsglieder trennt. Mittels der Tonführung kann die Trennung verstärkt oder abgeschwächt werden. Je stärker die Tonfolge gebrochen, je größer das trennende Intervall genommen wird, um so deutlicher sondern sich die Glieder, und umgekehrt. —

Bis jetzt haben wir stets nur das lexikalisch isolierte Wort im reinen Akzent und Melos bei vollschwerer Hauptsilbe im Auge gehabt. Die fortlaufende Rede kennt aber das isolierte Wort kaum. Sie verbindet Worte fast stets syntaktisch zu Gruppen sehr verschiedener Art und Größe.

Es fragt sich also: wie verändert der Zusammenhang der Rede die natürliche (mechanisch oder historisch bedingte) Tonlage und Tonführung der Silben und Worte? Reiner Akzent, reines Melos bleiben auch jetzt noch Voraussetzung.

Die Tonfolge der zusammenhängenden Rede ist keineswegs die Addition der natürlichen Silbentöne ihrer isolierten Wörter. Das lehrt der erste Blick. Wie die Dinge liegen, ergibt sich, wenn man bedenkt, daß das Melos der Rede nichts anderes ist als die akzentuell gegliederte Tonfolge.

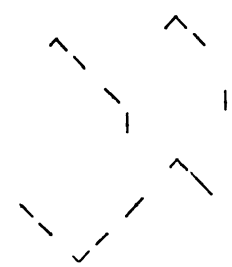
Zunächst verändert die Schwereabstufung der Silben die natürlichen Verhältnisse. Denn für die akzentuellen Hebungen von natürlicher Hochlage gilt die Regel: je schwerer, je höher — je leichter, je tiefer. Für die von natürlicher Tieflage gilt das Umgekehrte.

Also in *Ge.-bír·-ge* : *Ge.-bìr·-ge* : *Ge.-bi·r-ge* sinkt die Tonlage der Haupttonsilbe im Verhältnis zur Schwere. In *be·-há.l-ten* : *be·-hà.l-ten* : *be·-hà.l-ten* steigt sie.

Die Senkungssilben richten ihre je nach der Schwere noch verschiedene Tonlage nach der Hebung ein, zu der sie akzentuell gehören. Und zwar stehen sie im allgemeinen tiefer als die Hebung, wenn diese der Höhe, höher als die Hebung, wenn diese der Tiefe angehört (vgl. Sievers § 682).

Z. B. *Sièh dir das Gebirge àn;*

das Gebirge ist wéiß....



Bei Gegenüberstellungen wird, den Kontrast zu bezeichnen, besonders große Differenz der Tonlagen gesucht. Dieselbe fällt dann eben wegen ihrer Größe aus der Tonbewegung der übrigen Rede heraus.

Die Kreuzung der natürlichen Tonlage mit der durch die Schwerestufen bedingten ergibt eine beträchtliche Zahl von Möglichkeiten der Tonführung.

Die Silbendauer wirkt insofern auf das Melos ein, als längere Silben, besonders wenn sie reich an stimmhaften Lauten sind, umfangreicheren oder doch merklicheren Gleitton haben. Das Melische kann sich in ihnen reicher entfalten.

Von entscheidender Bedeutung ist die Zusammenfassung der Silben zu Gruppen verschiedener Ordnung, Größe und Weite.

Zunächst erinnere man sich dessen, was oben S. 78 f. gesagt worden ist. Will man die Struktur des Melos einer zusammenhängenden Rede verstehen, so muß man vom Standpunkt der Etymologie und Syntax abgehen. Wie für den Akzent, so gibt es natürlich auch für die akzentuell gegliederte Tonfolge der Rede keine Worte, Kompositionsteile, syntaktisch geschlossene Verbindungen, sondern lediglich Glieder (eventuell mit Untergliedern), Bünde (eventuell Nebenbünde), Reihen u. s. w. Es gibt für sie auch keine historisch begründeten Kompositionsfugen, Wortgrenzen, syntaktische Einschnitte, sondern allein Gelenke, Fugen, Lanken etc., die rein phonetisch mit dem Ohr bestimmt sein wollen. Daß die begrifflich-etymologischen Gruppen oft mit den akzentuellen, melischen zusammenfallen, ändert nichts.

Für die Behandlung der Grenzen gelten die Regeln:

1. Will man Teile der Rede (Silben, Glieder, Bünde, Reihen etc.) eng verbinden, so läßt man zwischen den betreffenden Teilen ein relativ kleines Intervall und fährt mit kurzem Gleitton fort. Die Tonbewegung läuft dann möglichst glatt ohne Intervallsprung durch. Relativ große Intervalle an solchen Stellen trennen.

2. Je mehr sich ein Gruppenschluß, dieser von der letzten Hebung der Gruppe einschließlich an gerechnet, dem Tonfall nähert, den ein isoliertes Wort gleicher Tonlage, Silbenzahl und akzentueller Beschaffenheit haben würde, um so wirksamer trennt er.

3. Am meisten schließend wirkt es, wenn die letzte Hebung einer Gruppe ohne Rücksicht auf ihre natürliche Höhe sehr tief fällt oder eine an sich tiefe noch mehr vertieft wird. Diese Form wendet man beim Schluß einfacher Aussagen an (Aussagekadenz): z. B. *Die Verpflẽgung der gewältigen Trüppenmässen mächte Schwierigkeit* (melischer Typus II b; vgl. unten S. 113).

Dieser Satz ist eine Reihe in der Funktion einer Kette. Er zerfällt in zwei Bünde, die Fuge liegt hinter *-massen.* Die Hauptsilben von *mächte Schwierigkeit* haben isoliert die Abstufung tiefer — höher. Des Schlusses (der Kehre) wegen geht *Schwie-* mit großem Intervall davor tief herunter. *mäch-* richtet sich danach ein, indem es als das eng verbundene leichtere Wort seine Hauptsilbe nun hoch legt; *-te* hat einen Gleitton von kleinem Umfang, der dem Ende der Tonfolge von *mäch-* nahe bleibt. Hinter dem *e,* in dem *-wie-,* durchgleitet die Stimme ein merkliches Intervall. *-rig-keit* steigt noch ein wenig tiefer.

Wer die Bünde dieses Satzes eng binden, also nur eine leichte Fuge haben will, bringt *mäch-* nur unbedeutend höher als *-sen,* etwa in die Lage von *mäs-*: so sondert kein irgendwie auffälliges Intervall die benachbarten Silben. Ferner vermeidet er ein merkliches Intervall zwischen *-pen-* und *mäs-* und behandelt das Kompositum im übrigen wie oben S. 107, Typus *β.*

Dadurch wird der energische Abfall im Sinne des isolierten Kompositums vermieden und die Erwartung des Hörers bleibt rege.

Das erste Bund hat vier Glieder: das dritte und vierte (*Trüppen-màssen*) machen ein Doppelglied aus. Dessen enge Bindung spiegelt, wie eben gezeigt, auch der Tonfall. 1, 2 und 3 stehen gleichberechtigt nebeneinander: *Dịe Verpflẽgụng dẹr ge-* | *wältigen* | *Trüppen-* |. Die durch Striche angedeuteten Gelenke sind gleichwertig.

Will man die Glieder dieses Bundes ebenfalls eng aneinander rücken, so läßt man von den Hebungssilben an die Stimme nur wenig steigen, so daß die Silbenkämme von *-gung* und besonders *der ge-*, von *-ti-* und besonders *-gen* nur wenig über die von *pflẽ-* bezw. *wäl-* hinaufgehen. Macht man den Anstieg, besonders jeweils der letzten Silben der Glieder deutlicher und höher, so reißt man die Glieder auseinander: die Gelenke werden tief.

Analoge Verhältnisse bestehen zwischen Reihen, ja Ketten.

Im allgemeinen kann man sagen: relativ kleine Intervalle an den Grenzen verbinden, relativ große trennen, mögen sie durch — objektiv oder nur scheinbar — tonleere Sprünge oder durch Gleittöne oder Kombination beider erzeugt werden.

Dasselbe gilt für die Tonbeziehungen der Hebungen. Hebungen, die um relativ kleine Intervalle voneinander entfernt sind und selbst relativ kleine Intervalle durchgleiten, schließen sich ceteris paribus mehr zusammen als solche, bei denen das Umgekehrte der Fall ist. Dadurch binden sie die Gruppen, welche sie beherrschen, aneinander.

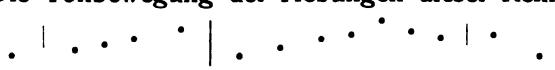
Im Beispiel oben schätze ich das Steigen von *pflẽ-* : *-wäl-* : *Trüp-* auf zirka je einen halben Ton. Dies — übrigens nicht ganz erreichte — kleine Intervall wirkt als ein kräftiges Bindemittel für das Vorderbund.

Ein anderes Mittel, Zusammenfassung oder Trennung zu bewirken, ist die Behandlung der Silbenkämme.

Der natürliche Tonfall der normaldeutschen Silben ist ⟍ oder ^ (bezw. ⟍); je nach der Beschaffenheit und Zusammensetzung der Silbe ist ihre Bewegung bezw. die ihrer Komponenten von verschiedener Länge. Man betrachte nun z. B. den Satz Schopenhauers:

Das únrẹ̀cht, | *dẹssen begrĩff wịr ịn der ạllgemẽinsten ạ̱bstrạ̱ktiõn hiermịt anạlysíert hạ̀ben,* | *drückt*[1]) *sịch ịn cọncrẽtọ ạm vọlléndetstẹn, éigentlịchsten ụ̱nd hándgrèiflịchsten äus* | *im kànnibalísmụ̱s.*

Zwei akzentuelle Reihen, bestehend jede aus einem kurzen und langen Hauptbunde. Die Tonbewegung der Hebungen dieser Reihen ist



. | . . . . | . . . . . | . .

im allgemeinen ein ruhiges Steigen und Fallen.

Um diese durchlaufende allgemeine Bewegung deutlicher herauszubringen, wird der Tonfall einer Hebungssilbe, die vor dem Reihengipfel

[1]) ü halbschwer.

steht, im Sinne der deutlich aufsteigenden (/), die Tonführung der Gipfelsilbe im Sinne der deutlich steigend-fallenden (∧), der hinter dem Gipfel folgenden Hebungen im Sinne der deutlich fallenden Bewegung (\) behandelt.

Hebungssilben vor dem Gipfel, die die Tonform \ haben, verkleinern daher das fallende Intervall und bekommen einen kleineren oder größeren Anstieg oder werden ganz steigend: Schema ⌣, /. Die Tonform ⌒ wird ⌢ oder überhaupt ⌣. Hinter dem Reihengipfel wird aus ∧ die Form ⌢ u. s. w.

Die Senkungen ordnen sich nach den S. 109 angegebenen Regeln ein, je nachdem zwischen den aufeinander folgenden Gliedern und ihren Silben enge Verbindung oder größerer Abstand gehalten werden soll. Auch ihre größere oder geringere Zahl spricht wohl bei der Bildung der Tonkurve mit.

Die Eingangssenkungen setzen im allgemeinen hoch ein, wenn die erste Hebung tief liegt (so in diesem Beispiel), tief, wenn sie hoch liegt. Wenn Eingangssenkungen vor tiefer Hebung tief, vor hoher hoch einsetzen, so verbinden sie sich besonders eng mit jener Hebung, um so enger, je kleiner die Differenz der Tonlagen wird. Im allgemeinen ist dieser Fall Ausnahme. Schlußsenkungen streben immer nach der Tiefe, wenigstens im einfachen Aussagesatz.

Nach der allgemeinen Richtung ihrer Tonführung richtet sich auch die besondere innerhalb der Senkungssilben, ganz so wie es eben für die Hebungen dargelegt worden ist. —

Die Wahl der Worte wird durch die Forderungen des Sinnes bestimmt. Die Hauptsilben der Worte haben von Natur und je nach dem Zusammenhang der Rede ihre bestimmte Tonlage. Man sollte daher erwarten, daß die Tonhöhen der Hebungen einer Rede beliebig wechselten, daß hoch und tief frei durcheinander ginge. Das ist merkwürdigerweise nicht der Fall. Jeder, der zusammenhängend redet, wählt, sich selbst vollkommen unbewußt, eine ganz bestimmte Tonfolge, die er in seiner Rede ziemlich genau beibehält. Sie wechselt mit der Sprechart manchmal. So sehen wir auch im Melos ein ordnendes Prinzip wirken, das von dem, was an sich möglich wäre, viel, ja das meiste ausschließt, um nur einige Typen zuzulassen. Die melische Bewegung wird von den Hebungen getragen. Die Senkungen ordnen sich nach den bereits besprochenen Gesetzen ein.

Natürlich wird nun auch das Streben nach solchem melischen Typus die Tonhöhe der Worte, insbesondere solcher, die etwa in dieser Beziehung unbestimmt sein sollten, beeinflussen.

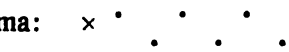
Meine Beobachtungen haben mir bis jetzt vier Typen des Redemelos gezeigt, reiner Akzent, reines Melos vorausgesetzt. Sie ordnen sich wieder in zwei Hauptgruppen.

I. Die gebrochene Tonfolge.

Die Hebungen der Rede wechseln in der Tonlage, wenigstens grundsätzlich, ab. Es entsteht ein sehr regelmäßiges Auf und Ab der Hebungstöne.

Dieser sehr beliebte Typus (‚Zickzacktypus') tritt in zwei Unterformen auf.

a) Die erste Hebung liegt hoch, die zweite tief und so fort durch die ganze Kette. Das regelmäßige Auf und Ab der Tonfolge wird innerhalb der Rede nicht oft, im allgemeinen nur deutlicher Schlußwirkung wegen, also besonders am Kettenschluß unterbrochen. Denn hier geht der Ton auf der letzten Hebung immer möglichst tief herunter. Senkungen, die etwa vor der ersten Hebung stehen, setzen der Regel nach tief ein und bewegen sich nach oben.

Schema: 

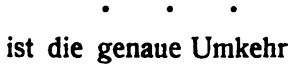
So lese ich den Anfang der Phonetik von Sievers. Punkte hinter den Vokalen der Hebungssilben mögen das Auf und Ab der Tonfolge anzeigen.

ụnter Phọné·tịk verstẹ̈.hen wịr dịe Lẹ̈·hre vọn der Sprá.chbịldụng, | dạs hẹ̈i·ßt vọn der Erzéu.gụng, dẹm Wé·sen ụnd der Verwé.ndụng der Sprá·chlạ̀ute | zụr Bï·ldụng vọn Sí.lben, Wö·rtern ụnd Sâ.tzen u. s. w.

Die Silben mit Gravis und untergesetztem Punkt sind indifferent schwer und kommen für die Bestimmung der Tonbewegung auf den Hebungen nicht in Betracht. *Spra·ch-* und *Bi·l-* sind beide hoch, jenes aber weniger als dieses. Hier ist der Wechsel unterbrochen; dadurch wird eine Grenze hinter *-laute* angedeutet.

Nach demselben Typus lese ich Kants Kritik der praktischen Vernunft. Den Typus habe ich bei Vorträgen (Kolleg, Predigt) sehr oft beobachtet.

b) Die erste Hebung liegt tief, die zweite hoch u. s. w. Eingangssenkungen setzen der Regel nach hoch ein und bewegen sich nach unten.

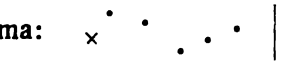
Schema: 

Dieser Typus ist die genaue Umkehrung des ersten. Ich habe ihn — wohl zufällig — nur sehr selten gefunden. Sievers liest danach den oben zitierten Satz seiner Phonetik.

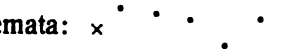
II. Die ungebrochene Tonfolge.

Die Töne der Hebungen steigen und fallen innerhalb der akzentuellen Reihen ohne Zickzack, so daß man diese Hebungsbewegung der Reihe einigermaßen als eine ungebrochene Kurve darstellen kann (‚Bogentypus'). Allerdings zeichnet sich der melische Zielpunkt der ganzen Bewegung fast immer durch energischen plötzlichen Fall bezw. Steigen aus.

a) Die erste Hebung liegt hoch, die andern fallen bis zur schwersten Hebung, dem Gipfel der Reihe, von da an steigen sie wieder. Eingangssenkungen setzen tief ein.

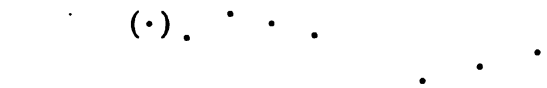
Schema: 

Der fallende und steigende Ast der Kurve kann im Zusammenhang der Rede verschieden lang sein.

Schemata:  u. a.

Auch bloßes Fallen oder Steigen kommt vor: ersteres besonders bei kurzen Reihen und beim Satzschluß, letzteres, wenn überschwere Hebungen am Ende der Reihe stehen. Der Typus ist also mannigfacher Modifikationen fähig.

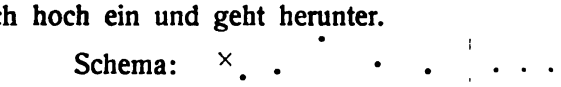
Dem typischen Reihenmelos wird gern ein kurzer absteigender Teil oder auch nur ein tiefer liegendes Glied vorgeschoben, wenn die Reihe sehr lang ist, wenn also außer Bünden noch Nebenbünde vorhanden sind. Etwa nach dem Schema:



Nach diesem Typus lese ich den oben analysierten Abschnitt aus Ranke. 1a hat im Anfang ein Glied, was vor der ungebrochenen Kurve steht; 1b, 1b' zeigen den Typus rein, 1b" fällt des vollkommenen Schlusses wegen durchweg. In 2 wieder ein vorgeschobenes Glied, dann Fall bis zum Schlusse. In 3a, b die normale Kurve durch die Hervorhebung von *Phidias* und *Plato* etwas auseinandergezogen. 4a vergleiche mit 1a. 4b' ist zu beurteilen nach dem eben gegebenen Schema für lange Reihen.

Auch in der Unterhaltung Gebildeter habe ich diese Kurve nebst ihren Modifikationen sehr oft beobachtet.

b) Die erste Hebung liegt tief, die andern steigen bis zur schwersten der Reihe. Von da ab fallen sie wieder. Die Eingangssenkung setzt der Regel nach hoch ein und geht herunter.



Diese Form ist die genaue Umkehrung der Form a. Für sie gilt sinngemäß verändert auch das dort Gesagte.

So lese ich Kuno Fischers Descartes (Geschichte der neueren Philosophie I, 1 1878[3]), Schopenhauers Welt als Wille etc.

Modifikationen der Grundform erklären sich auch bei II aus der allgemeinen Gliederung der Rede. Z. B. beim Typus b. In langen, wohl berechneten Perioden wird man für die Vordersätze, überhaupt bis zu dem Punkte, wo sich der Sinn des Ganzen vollendet, Reihenmele mit längerem aufsteigendem Ast und kürzerem, weniger tief fallendem wählen. Stücke, die Reihen vorgeschoben sind, um gleichsam einen Anlauf zu nehmen, steigen, Anhängsel fallen u. a. m.

Andere Typen der melischen Tonfolge habe ich im reinen Melos zusammenhängender Rede noch nicht gefunden. Besonderheiten jener vier konnten meist auf besondere Bedingungen zurückgeführt werden, unter denen die normale Tonfolge stand. Indes will ich keineswegs die Möglichkeit anderer charakteristischer Formen leugnen. Die Beobachtung hat hier noch ein weites Feld ihrer Tätigkeit.

In der schnellen, ziemlich farblos und nüchtern dahinplätschernden Unterhaltung glaube ich gelegentlich einen Typus folgender Art gehört zu

haben. Einige Hebungen hintereinander lagen hoch, dann einige — meist weniger — tief u. s. w. Also nach dem Schema:

. . . . . .

. . . .

Vielleicht war es aber nur eine Abart von IIa, also mit großem Intervall zwischen der Gipfelhebung und der davor stehenden und mit kleinem Anstieg von der Gipfelhebung an bis zum Reihenende. Denn die alltägliche Verkehrssprache, die nicht zusammenhängend und in wohlgebauten Sätzen dahinfließt, prägt jene melischen Typen nicht deutlich aus. Namentlich wenn in abgebrochenen Phrasen geredet wird, lassen sich die melischen Verhältnisse schwer durchschauen und auf Typen zurückführen.

Zwischen die Hebungen der Mele ordnen sich die Senkungen nach den Regeln ein, die oben angegeben sind. Weil die Sache wichtig ist, mögen die Verhältnisse für die Haupttypen durchgeführt werden.

Typus Ia: bei schnellem, auch noch mittlerem Tempo gehen die Senkungen der Glieder hinter den zugehörigen Hebungen ganz wenig abwärts nach den hohen, ganz wenig aufwärts nach den tiefen Hebungen. Bei oberflächlichem Hinhören könnte man glauben, sie lägen alle auf einer Linie. Nur die letzte Senkung biegt sich gern ein wenig mehr nach der Tiefe bezw. Höhe, je nach der Stelle im Hebungstonfall. Zwischen dieser Senkung und der nächsten Hebung hört man am ehesten ein deutliches Intervall.

Schema: × · × × × · × × × u. s. w.
· × × × · × × ×

Sind halbleichte oder halbleichte und volleichte Senkungen da, so wird das Schema deutlicher in der Richtung auf die Formen

· × × × · × × × u. s. w. verändert.

Sollen die Glieder plastischer hervortreten, so wird der Senkungsfall je nach dem Zusammenhang verändert:

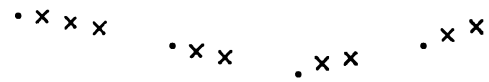
· × × | · × × | auch wohl · × × × | etc. · × × ×

Fällt eine Grenze zwischen Senkungen, so findet man auch · × × | × .

Einmischung halbleichter Silben macht die Bewegung merklicher, die Intervalle größer.

Beim Typus II, wenn die Fügung der Reihen sehr eng ist, folgt die Bewegung der Senkungen der Richtung, die die Hebungsbewegung an der betreffenden Stelle hat. Doch auch hier so, daß die akzentuell zu einer Hebung gehörigen Senkungssilben im Ton einander sehr nahe bleiben und erst von der letzten Senkung zur folgenden Hebung ein größeres Intervall bemerkt wird.

Sehr eng bindet also ein Schema wie



Dagegen lockert sich der Zusammenhang der Glieder bei einer Form wie

Eine solche finden wir in dem Beispiel aus Ranke. Daher eine gewisse Elastizität der akzentuellen Bewegung.

Meist bleibt ein Redner bei dem anfangs gewählten Typus die ganze Rede hindurch. Mindestens erstreckt sich der Wechsel des Typus immer auf ganze Stücke und Teile. In einer Predigt habe ich einmal beobachtet, daß eine kürzere Einleitung vor der Verlesung des Schriftwortes nach IIb, die eigentliche Predigt dann ganz nach Ia ging. Eine Rektoratsansprache ging zunächst lange nach Ia, dann ein längeres Stück in IIb: dazwischen lag ein Übergangsstück, in dem sich augenscheinlich Ia und IIb kreuzten, bis schließlich IIb erreicht war. Der Offizier, der kommandiert, wählt IIb. Denselben Typus, wenn er in lautem, fast befehlendem Tone instruiert. Korrigiert er, z. B. bei der Einzelausbildung, den Mann, mäßig laut sprechend, so habe ich von denselben Personen, die eben noch nach IIb kommandierten, IIa gehört.

Solcher Wechsel hängt schließlich doch mit dem Ethos der Rede oder dem Temperament des Sprechenden zusammen. Mele der ungebrochenen Tonfolge klingen gehaltener, ruhiger, solche von gebrochener lebhafter, aggressiver. Das Melos nach IIa klingt mir objektiver, unpersönlicher, das nach IIb angespannter, interessierter. Vgl. auch Lessiak. Augenblicklich handelt es sich freilich nur um das reine, vom Ethos nicht beeinflußte Melos. Aber was vom Akzent gilt, gilt auch hier: ein Melos von absoluter ethischer Indifferenz gibt es wohl nicht. Die Reinheit des Melos kann höchstens relativ erreicht werden. Reinheit bedeutet hier nur, daß sich dem Hörer ein spezifisches Ethos nicht fühlbar und bemerkbar macht, daß also ein vorhandener ethischer Bestandteil ohne erhebliche Fehler vernachlässigt werden darf.

Eine Bemerkung noch über die Typen der Schlüsse, die Satzkadenzen der Aussage und Frage.

Die Aussage charakterisiert sich dadurch, daß die letzte Hebung merklich nach der Tiefe fällt, die vorletzte pflegt dann des deutlichen Abstiegs wegen etwas in die Höhe zu gehen. Die zugehörigen Senkungen richten sich danach ein, die vorangehenden um so mehr, je mehr eine akzentuelle Beziehung gefühlt wird. Merklich abgeschwächt wird der Schluß, wenn der deutliche Abfall nach der Tiefe erst in den Senkungen hinter der letzten Hebung beginnt. Dergleichen kommt im Zusammenhang der Rede nicht selten vor (unvollkommener Satzschluß).

In Fragen ohne Fragewort steigt die Stimme zu größerer Tonhöhe empor, der Schluß des Fragesatzes mit Fragewort hat gern steigend-fallende Kadenz (Sievers § 681). Die allgemeine Tonlage der Fragen ist etwas höher als die der Aussage, auch scheint mir der Aufstieg der Stimme am Schluß schon bei der Bildung der Tonfälle der vorausgehenden Hebungen, weiter im Verhältnis der Senkungen zu den Hebungen, gleichsam vorausgenommen zu werden. Vgl. dazu auch Lessiak S. 55. Doch fehlen mir hier noch zureichende Beobachtungen. —

Die Existenz genau konträrer Typen des Redemelos, dazu die Möglichkeit, den Tonfall im Zusammenhang der Rede nach Bedürfnis umzulegen, führt auf eine äußerst wichtige Tatsache, die zuerst Ed. Sievers ins volle Licht gesetzt hat.

Es ist möglich, daß jemand die Beispiele, die ich notiert habe, mit genau umgekehrter Tonbewegung liest. Daß er also bei ganz gleichem Ethos oder bei reinem Melos, wo ich Typus Ia wähle, Ib, wo ich IIa wähle, IIb vorzieht, und umgekehrt. Das hängt damit zusammen, daß es in Deutschland „zwei konträre Generalsysteme der Melodisierung gibt, die landschaftlich geschieden sind" (Sievers, Sprachmelodisches S. 24). Es sind das nord- und süddeutsche, wobei im einzelnen die Geltungsbezirke noch festgestellt werden müssen.

Diese Formulierung ist vielleicht mißzuverstehen. Die beiden Typengruppen des Redemelos bestehen wohl in jeder Mundart nebeneinander: auch der Norddeutsche kann nach IIa und der Süddeutsche nach IIb sprechen. Ich selbst brauche alle vier Typen nebeneinander, je nach dem Texte, den ich lese. Vgl. die Beispiele oben. Dazu stimmt auch, was Lessiak S. 35 über seine kärntische Mundart angibt. Sievers hat seine Beobachtungen mir gegenüber deshalb anders und, wie mir scheint, deutlicher so formuliert: es gebe in Deutschland zwei landschaftlich getrennte Systeme der Empfindung für die melische Wirkung der Rede, das niederdeutsche (besonders Berlin)[1]) und hochdeutsche (Halle, Leipzig gehören dazu). Wo der Niederdeutsche z. B. nach IIb betont, betont der Hochdeutsche nach IIa und umgekehrt. Dasselbe gilt offenbar auch für Ia und b. Also hat jede Mundart alle Typen des Melos zur Verfügung. Aber Norden und Süden empfinden sie konträr.

So erklärt sich nun leicht die von Sievers (Sprachmelodisches S. 23) gemachte Beobachtung; es „spaltet sich, wenn man mit einer größeren Zahl von Lesern zusammenarbeitet, deren Schar ganz gewöhnlich, trotz nachweislich gleicher Auffassung von Inhalt und Stimmung des Gelesenen, in zwei scharf getrennte Lager. Das eine melodisiert dann in einem, das andere in genau umgekehrtem Sinne." Andererseits ist klar, daß man nicht ohne weiteres dem Norddeutschen ‚fallenden', dem Süddeutschen ‚steigenden' Tonfall zuschreiben darf (Bremer § 196 Anm.). Das würde vielleicht nur für das vollschwere, isolierte Wort in reinem Melos zutreffen.

[1]) Wie es scheint auch Schlesien.

Sievers weist a. a. O. S. 24 Fußnote 2 darauf hin, daß die alte Scheidung durch den Einfluß von Schule und Bühne, also durch Vordringen der Schriftsprache mit ihrer jetzt im wesentlichen niederdeutschen Betonung oft verwischt sei. Das lehrt die Erfahrung. Sievers' Betonungsweise folgt dem niederdeutschen System, meine dem hochdeutschen, nicht, wie ich Melodik S. 175 angegeben habe, dem norddeutschen. In der Tat lesen wir viele Stücke konträr. Manche dagegen nicht. Sievers erklärt solche Differenzen wohl mit Recht daraus, daß der Gebildete zweisprachig sei: er habe seine Lokalmundart und dazu die ‚gebildete' Sprache. Im allgemeinen folge er bei der Betonung jener, manchmal aber auch dieser, namentlich unter dem Einfluß der Bühne. Andererseits ergeben sich wohl auch leicht Kreuzungen, wenn jemand längere Zeit in Landschaften mit konträrer melischer Empfindung verweilt hat.

Dies konträre Empfinden wirkt übrigens auch auf die Tonlage des lexikalisch isolierten, einzelnen Wortes. Niederdeutsches *ha·l-te.n* : *be·-ha.l-te.n* legt sich in hochdeutsches *ha.l-te·n* : *be.-ha·l-te·n* um u. s. w., mit Ausnahme der mechanisch bedingten Tonlagen von Silben (Sievers, Phon. § 665 ff., 672).

Über die Größe der Intervalle, die im reinen Melos gebraucht werden, weiß ich keine Regeln zu geben. Musikalisch reine werden überhaupt nicht erstrebt, eher vermieden. Im melischen Typus I (gebrochene Tonbewegung) sind die Intervalle von Hebung zu Hebung größer als im Typus II.

Ich habe kürzlich bei einem (gelesenen) Vortrag nach Typus Ia, dessen Tempo allerdings etwas zu schnell war und bei dem der Sprecher (zum Teil wohl infolge des Tempos) die Glieder in der S. 114 besprochenen Form sehr fest fügte, die Abstände der Hebungen (d. h. Hebungskämme) meist auf Quinten, manchmal Quarten, geschätzt. Das sind natürlich nur Näherungswerte wegen der S. 103 besprochenen Sachlage. Im Typus II habe ich halbe bis ganze Töne gefunden, vor der Gipfelhebung meist größere Intervalle. Vielleicht führt experimentelle Arbeit hier weiter.

Übrigens ändern sich die Intervalle wohl auch proportional der Lautheit der Rede, die ihrerseits die ganze Schallform in Mitleidenschaft zieht. —

Am eingehendsten hat über die musikalischen Eigenschaften der Sprache Merkel in der Laletik gehandelt. Die von mir beobachteten Tatsachen spiegelt auch seine Notation S. 415 ff.

Merkel intoniert anfangs offenbar nach Typus Ib. In Nr. 1 hat er *Lie-(be)* mit Emphase gesprochen: daher die Höhe. Nr. 2 hat das Ethos der auffordernden Mahnrede, aber Typus Ia scheint durch: *Gu·-*, *Mü.-*, *Zei·t*; von dem emphatischen *ernten* ab Schlußkadenz. In Nr. 3 liegt Ib vor. *Wor-(te)* steigt hoch, weil es im Gegensatz zu *Sil-(ben)* steht. Die Regelmäßigkeit der Tonbewegung wird dadurch gestört. Vgl. Ranke Nr. 3 (*Phidias*). Die Senkungen sind teils so behandelt, daß sie die Glieder deutlich hervortreten lassen (*ist das*, *welches*, *zu* u. a.), teils so, daß sie unvermerkt von Gipfel zu Gipfel überleiten (*-ben ver-*). Das große Intervall von *Sil-* zu

-ben widerspricht der Regel des normalen Melos. Es erklärt sich durch den Gegensatz, in dem *Sil-(ben)* und *Wor(-te)* stehen.

Nr. 24 geht nach Typus IIa. Aus den Silbenquantitäten *-fassen als* verglichen mit *Abschnitt* geht hervor, daß Merkel die erste Reihe (4hebig) hinter *Abschnitt* schloß. Die zweite (4hebig) reicht bis zur Sechzehntelpause hinter *Weltreligionen*, die dritte (2hebig) schließt nach *Islam*. Hier befindet sich auch das Kettenende. Dann beginnt die zweite Kette, die bis zum Schluß der Probe reicht. Beide Ketten sind durch eine abgeschwächte Kehre getrennt: denn von *(Is-)lam* bis *Kam-(pfe)* nur eine Terz, die Eingangssenkung vom Glied *einem Kampfe* ganz innerhalb dieser Terz und mit kleinen Intervallen. Das *ei-* etwas höher als *-nem*, weil es akzentuell schwerer ist. Die erste Reihe der zweiten Kette hat 7 Hebungen und schließt hinter *begonnen*, die zweite 6 und endet mit *überflutet*, die dritte (etwas breit und emphatisch gesprochen) 3 und hört nach *Wechsel* auf. Die vierte und letzte hat 7 Hebungen.

Die Bewegung IIa ist klar in Reihe 1a. In 1b wird sie bei *Welt-(religionen)* gestört: *Welt-* liegt durch Emphase hoch. Bei reinem Melos läge diese Silbe am tiefsten in der Reihe. 1b′ kann, weil zweihebig, nur fallen. Emphase und Kettenschluß erklären das relativ große Intervall zwischen den beiden Hebungen. 2a zeigt den Typus wieder rein. 2a′ (bei dem Accelerando beginnend) steigt bis zu dem emphatischen *alle* und modifiziert deshalb den Typus. 2a″, bei dem Rallentando einsetzend, ist ganz streng. 2b, die Schlußreihe, würde im reinen Melos mit hoher Hebung beginnen. Aber der Gegensatz von *un-sere* zu *je-ne* etc. drückt *un-* tief herab und modifiziert den Typus. Von der zweiten Hebung an ist er deutlich erkennbar. Das Verhältnis von *(Be-)we-(gung)* zu *(ge-)setzt* ist nach S. 115 zu beurteilen. Es handelt sich um die Schlußkadenz eines Aussagesatzes.

Merkel legt Wert auf den sogenannten Mittelton (S. 359). Das ist die Tonstufe, die beim Sprechen des betreffenden Satzes ebenso weit über- als unterschritten wird (S. 350). Zur Bestimmung der durchschnittlichen Tonlage eines Satzes mag es praktisch sein, diesen Ton zu ermitteln. Aber das Ohr hört ihn, soweit ich schon darüber urteilen kann, nicht heraus, bemerkt ihn nicht. Man kann beim Typus I mit dem Ohre allerdings etwas wie eine hohe und eine tiefe Tonschicht der Rede sondern. Beim Typus II meiner Erfahrung nach jedoch nicht. Die Rede zerfällt nur hinsichtlich der Silbenschwere in zwei deutlich trennbare Schichten. Weder bei der Quantität noch beim Melos spielt solche Schichtung im Deutschen eine Rolle. Hier sind die Übergänge fließend. In andern Sprachen mag es anders sein.

C. L. MERKEL, Physiologie der menschlichen Sprache (physiologische Laletik), Leipzig 1866 (S. 348—78); ED. SIEVERS, Grundzüge der Phonetik[5], Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901 (§ 654 ff.); O. BREMER, Deutsche Phonetik, Leipzig, ebenda, 1893 (§ 189 ff.); ED. SIEVERS, Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, Leipzig, Rektoratsrede, 1901; F. KAUFFMANN, Geschichte der schwäbischen Mundart u. s. w., Straßburg 1890; P. LESSIAK, Die Mund-

art von Pernegg in Kärnten, Beitr. 28, 1 ff. (1903); J. SCHIEPEK, Der Satzbau der Egerländer Mundart 1, Prag 1899; W. WUNDT, Völkerpsychologie I, Leipzig, Engelmann, 1900.

§ 14.

Sprachklang. Tempo.

Die einzelnen Faktoren des Sprachklangs sind oben S. 24 f. aufgezählt worden. Für die reine Schallform ist wenig über den Sprachklang zu sagen. Es fehlen in diesem Falle eben besondere, auffällige Merkmale.

Die Stimmlage der reinen Schallform ist im allgemeinen eine, die ein wenig unter der Mitte des Stimmumfangs liegt, den der Redner beim Singen erreicht. Ich singe — des Singens übrigens gänzlich ungewohnt — von F — a' und spreche etwa um c — dis herum. Bei öffentlichen Vorträgen im größeren Raume erhöht sich das Niveau.

Diese Stimmlage wechselt auch im reinen Melos schon ein wenig. Fragesätze liegen durchschnittlich höher, parenthetische Sätze liegen tiefer oder höher als die umgebenden Sprachstücke, je nachdem diese selbst mit relativ hoher oder relativ tiefer Stimme gesprochen werden (Sievers § 676). Die melischen Typen Ib, IIa liegen ein wenig tiefer als Ia und IIb, wenn ich mich nicht täusche. Vgl. Lessiak S. 53.

Die Stimmart ist Vollstimme, die nur in den leichten *-e* Silben Neigung zur Murmelstimme hat (Sievers, Phonetik § 84). Die Klangfarbe wird dadurch bedingt, daß die Stimmbänder meist mehr oder weniger als aufschlagende Zungen wirken (ebenda § 79). Die Stimme hat bei mir ein ganz leichtes, an sich nicht auffallendes, knarrendes Beigeräusch, was bei gewissen Ethosarten und beim lauten Vortrag verschwindet.

Die Laute sollen bei kunstmäßigem Sprechen immer gespannt artikuliert werden: nur dadurch erreicht man die Deutlichkeit der Rede, nicht durch Lautheit oder Langsamkeit. Der Grad der Spannung ist aber verschieden. Bei der reinen Schallform eine mittlere. Innerhalb dieser scheinen mir die melischen Typen Ib, IIa geringere Spannung zu fordern.

Die Lautheit ist eine mittlere, wechselt übrigens mit der Größe des Lokals, in dem man spricht.

Die Ausgiebigkeit der Stimmtöne von Konsonanten wird zunächst lautgesetzlich bestimmt. Ob und wie weit z. B. *b*, *d*, *g* stimmhafte oder stimmlose Medien sind, lehrt die Grammatik. Von der Orthographie muß dabei ganz abstrahiert werden. Namentlich sind *b*, *d*, nach Nasal auch *g*, am Wortende (*und*, *Wald*, *ab*) stimmlos. Ob mehr Fortis oder Lenis (Bremer § 93), hängt noch vom Akzent ab (ebenda S. 103). Ist aber Stimmton in Konsonanten vorhanden, so kann er verschieden lang und deutlich werden. Der reine Sprachklang hält in dieser Beziehung eine nicht näher zu bezeichnende mittlere Lage ein, von der sich die Sprecharten nach zwei Seiten hin entfernen können: Zurückdrängen oder Verbreiterung des Stimmtones. Ähnliches gilt von der Aspiration der Tenues p^{ϵ}, t^{ϵ}, k^{ϵ} (Sievers § 440);

deren Deutlichkeit hängt auch mit der Silbenschwere zusammen. Die Verteilung von ‚stark' und ‚schwach' geschnitten ist im reinen Sprachklang auch in bestimmter Weise geregelt. S. oben.

Die Klangfülle (Volumen) hängt ab von der Größe und Form des resonierenden Mundraumes: Öffnung der Kiefern, Herunterdrücken des Zungenrückens, Heben des Velums, Vorschieben der Lippen dienen der Vergrößerung. Der Mundraum hat bei großer Klangfülle etwa die Form eines Eies. Bei kleinem Volumen ist er flacher, schmaler, kürzer: mehr wie eine Flußmuschel. Natürlich beeinflußt das Volumen der Rede durch die zugehörigen Artikulationen die Eigentöne aller Laute und färbt damit die Rede in ganz bestimmter Weise. Das Volumen des reinen Sprachklangs hält auch hier eine indifferente Mitte.

Der Sprachklang der verschiedenen Mundarten ist an sich aus historischen Gründen schon verschieden. Verschiedenheiten im Bau der individuellen Sprechorgane und in den Temperamenten kommen hinzu. Deshalb kann man über den reinen Sprachklang im allgemeinen kaum mehr als eben die vage Bemerkung machen: er soll nach keiner Seite hin etwas für die Hörer besonders Charakteristisches bieten. Er soll eine — für verschiedene Sprachgemeinschaften absolut sehr verschiedene — Mitte zwischen extremen Abweichungen, die möglich sind, bilden.

Dasselbe gilt für die Art der Silbenbindung und das Tempo der Rede.

II. Das Ethos.

§ 15.

Ethos und reine Schallform.

Die reine Schallform ist diejenige Form der Rede, die keine oder doch möglichst geringe Teilnahme des Sprechers an dem, was er sagt, verrät. Man findet sie deshalb nur bei indifferenter Gemütslage, soweit solche überhaupt angenommen werden darf.

Die poetische Sprache verwendet diese reine Schallform kaum. Der Poesie kommt es nicht, wie etwa der Wissenschaft, lediglich auf Gedanken an. Sie löst deshalb Gedanken, wo sie deren mitteilt, nicht von der Persönlichkeit, die sie hervorbringt, ab, um sie in besondere, streng sachliche Zusammenhänge zu bringen, sondern stellt sie dar als Erlebnisse der bewegten Menschenseele und entlehnt ihre ‚Bedeutungsform' (s. oben S. 2) der Form des jeweiligen Erlebnisses selbst. Der poetischen Sprache ist es darum wesentlich, die Gemütslage des Sprechenden, sei es des Dichters selbst, sei es der Personen, die er reden läßt, mit auszudrücken oder doch — je nach der Stilart — anzudeuten. Die Verslehre darf deshalb nie, wie es die Grammatik tun muß, die reine Schallform der Rede zugrunde legen. Wer Verse untersucht, muß sich immer gegenwärtig halten, daß Poesie die Sprache des bewegten Menschengemütes, nicht die der Indifferenz verwendet.

Die Sprache des Gemütes ist aber vieler Nuancen fähig. Lust — Unlust, Erregung — Ruhe — Kälte, Interesse — Gleichgültigkeit — Abneigung, Eindringlichkeit — Mattheit, überhaupt alle Gefühle, Stimmungen und Affekte, alle Regungen des Willens, die positiven wie die negativen, können sich in ihr ausdrücken.

Es ergibt sich für die Verslehre deshalb die äußerst wichtige, bisher von ihr so gut wie ganz vernachlässigte Grundfrage: welche Sprecharten gibt es und wie drückt sich in ihnen das Ethos aus? Mit andern Worten, wie modifizieren sich die in den vorigen Paragraphen dargestellten Eigenschaften der reinen Schallform unter dem Einfluß des Ethos und seiner Arten? Diese Fragen zu beantworten, mindestens den Standpunkt dieser Frage streng festzuhalten, ist nicht nur für die Verslehre im allgemeinen, sondern auch für die Metrik von höchster Bedeutung. Schwerlich hätte man an der ‚Verletzung des Wortakzents im Verse', überhaupt an der — übrigens ganz verkehrt so benannten — ‚silbenzählenden Versart', an der Senkungsfülle des altsächsischen Alliterationsverses und der frühmittelhochdeutschen Reimzeilen Anstoß genommen, wenn man nicht immer an die reine Schallform der Rede statt an die ethisch veränderte gedacht und nicht die Verse als Grammatiker, statt als Metriker analysiert hätte.

Eine auch nur irgendwie zureichende Untersuchung über den Ausdruck der Gemütsbewegungen in der Schallform der Rede gibt es nicht. Man hat Beschreibungen ihres mimischen Ausdruckes, Untersuchungen über die physiologischen Einwirkungen der Gemütsbewegungen auf Puls, Atmung und Volumen der Gliedmaßen. Aber es fehlt gerade das, worauf es hier ankommt. Vereinzelte Bemerkungen zur Sache findet man in den Phonetiken. Auch die zitierten Dialektgrammatiken bieten Wichtiges. Aber man vermißt systematisches Eingehen auf das ganze Gebiet. Die normal-deutsche Sprache wird als solche zu wenig berücksichtigt.

Der einzige, der versucht hat, das eben umschriebene Gebiet im Zusammenhang darzustellen, ist, soviel mir bekannt, der treffliche Benedix im III. Bande. Überall spricht der erfahrene Praktiker aus dem Buche. Freilich haftet seiner Darstellung ein Mangel an, allerdings einer, den er zu seiner Zeit kaum vermeiden konnte. Benedix beschreibt die verschiedenen Sprecharten mit bildlichen Ausdrücken, die sehr oft die Sache nicht treffen. Es fehlten ihm phonetische Kenntnisse, es fehlt dem Buche daher die präzise phonetische Formulierung der Angaben. Auch scheidet er nicht streng Wirklichkeit und Kunst, Prosa und Poesie. Aber trotz alledem wird gründliches Studium dieses Bandes jedem das Gefühl für die Dinge schärfen oder wecken, auf die es hier ankommt. Es sei dem Lehrer des Deutschen hiermit angelegentlich empfohlen.

Es ist mir in der kurzen Zeit, die für diese Darstellung zugemessen war, auch nicht gelungen, das Problem zu lösen oder erheblich zu fördern. Ich muß mich daher damit begnügen, durch die nachfolgenden Erörterungen

nachdrücklich auf die Wichtigkeit der Sache für die Verslehre hinzuweisen und den Wunsch auszusprechen, es möchten einmal bestimmte, deutlich erkennbare Stimmungen und Affekte (z. B. begeisterndes Pathos, Melancholie, Hohn, Heiterkeit; Zorn, Freude, Abscheu) nach dem Leben und nach naturalistischen Bühnenstücken untersucht und phonetisch zureichend beschrieben werden. Bei guter phonetischer Schulung und längerer Übung ist das sehr wohl möglich. Die Spezialarbeiten der Psychologen und Naturforscher sind dabei nicht zu vernachlässigen, obwohl sie direkt zur Lösung wohl nichts beitragen.

Die Gemütslage des Redners kann sich beim Sprechen in doppelter Weise bemerklich machen. Entweder so, daß die ganze Rede ethisch gefärbt wird, oder so, daß der Redner nur zu Zeiten aus der Indifferenz heraustritt, im allgemeinen also reine Schallform verwendet.

Um zu einer systematischen Darstellung der Sprechethe zu kommen, müßte man eine sachgemäße Einteilung und Charakteristik der Gemütsbewegungen haben. Diese fehlt aber gänzlich. Ebensowenig ist man sich klar darüber, was denn eigentlich eine Gemütsbewegung sei, wie und wo sie sich als ein Erlebnis des Zustands- oder Ursachbewußtseins von den Inhalten des Gegenstandsbewußtseins unterscheide. Das ist, glaube ich, besonders schwer zu entscheiden bei solchen Gemütsbewegungen, die mit Empfindungskomplexen zusammenhängen, welche sich im Innern unseres Körpers aus den schwer zu trennenden Organempfindungen bilden. Hier ist das psychisch Gegenständliche vom psychisch Zuständlichen nicht leicht zu trennen, viel weniger leicht, als wenn es sich um Vorstellungsinhalte handelt, deren Gegenstände außerhalb des eigenen Körpers liegen. Dergleichen vermitteln z. B. Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Tast-, Temperatursinn, überhaupt die älteren sogenannten ‚fünf Sinne'. Lehmann scheint mir bei seiner Einteilung zu viel Gegenständliches einbezogen zu haben, bei Wundt stehen die Erlebnisse des reinen Zustands- und des Ursachbewußtseins zu nahe beieinander. Sonst dürfte sich Wundts Behandlung des Gefühlslebens wohl fruchtbar erweisen.

Der Philologe ist daher auf dem Gebiete der Gemütsbewegungen schließlich noch immer auf die wenig erfreuliche Vulgärpsychologie angewiesen. Ich muß demnach die populären Bezeichnungen der Gefühle verwenden, ohne mich auf eine psychologische Analyse einzulassen. Was ich gebe, können nur einzelne Bemerkungen sein, die die Bedeutung der ganzen Sache klar machen sollen. Die Beobachtungen sind auch hier an Kunstsprache gemacht, insbesondere am naturalistischen Drama.

Für die Analyse der Schallform beachte man zuerst: 1. ob die Rede wesentlich Ausdruck der Gedanken und Gemütsbewegungen sein soll (Äußerung); 2. ob der Sprecher mit ihr vor allem den Zweck der Mitteilung verfolgt (Mitteilung); 3. ob er mit seinen Worten Eindruck machen will (eindringliche Rede).

Die Rede hat im ersten Falle die reine Schallform, wenn sie wesentlich der sachlichen Gedankendarstellung dient. Nun freilich ist die Rede auch in diesem Falle stets Mitteilung. Aber nicht jeder Sprecher drückt seinen Worten deutlich den Stempel der Mitteilung auf. Es gibt sogar eine Art zu sprechen, bei der der Hörer das Gefühl hat, der Sprecher spreche eigentlich mehr für sich als für ihn, mehr um sich selbst aufzuklären als seine Zuhörer. Handelt es sich um den ‚Ausdruck' von Gemütsbewegungen, so dient die Sprache vor allem dazu, das Gemüt zu erleichtern und zu lösen: man ‚spricht sich aus'. In diesem Falle wird die reine Sprachform mehr oder weniger stark ethisch gefärbt. Solche Sprecharten sind die Grundlage des echten ‚lyrischen' Stiles.

Tritt der Zweck, mitzuteilen, hervor, so ergibt sich zunächst die Sprechart des spezifischen, sachlichen, geschäftsmäßigen Vortrags (Mitteilung von Tatbeständen, Referate etc.). Deren Schallform ist nicht eigentlich ganz ‚rein'. Sie unterscheidet sich von der reinen bei mir durch etwas höhere Tonlage, gespanntere Artikulation, leise Nuancierung nach dem Staccato hin, geringeren Umfang der Gleittöne der Silben bezw. ihres bemerkten Stückes, größere Intervalle (oder treten sie nur schärfer heraus?), minimale Beschwerung der überleichten, leichten (und halbleichten?) Silben, vielleicht sogar überhaupt eine Behandlung der Schwereverhältnisse im Sinne einer allerdings ganz unbedeutenden Verringerung der Schwereunterschiede. Man spricht eben, sobald man wirklich mitteilt, doch nicht mehr mit völliger Indifferenz, wenngleich das Ethische nicht charakteristisch hervortritt.

Mitteilungen von bestimmtem Stimmungs- oder Affektgehalt bezw. Willensfärbung bekommen natürlich zunächst das Ethos dieser Gemütsbewegungen, wie es sich bei natürlichem ‚Ausdruck' derselben gestaltet. Außerdem beeinflußt der Charakter der ‚Mitteilung' (gegenüber dem der bloßen Äußerung) diese Ethe in ganz derselben Richtung wie die reine Schallform. Hierher gehört die Sprechart der Erzählung. Mag sie heiter, leidenschaftlich, melancholisch sein: im Verhältnis zum bloßen Ausdruck solcher Gemütsbewegungen artikuliere ich doch ein wenig höher und gespannter. Das leise Staccato und die schärfer umrissenen Intervalle fühlt man besonders leicht.

Eine charakteristische Form der mitteilenden Sprechart hat man ferner, wenn der Sprecher sich bemüht, streng sachlich zu reden, dabei jedoch Interesse an — rein sachgemäßer — Aufnahme seiner Worte durch die Hörer nimmt. Die Schallform wird ‚belehrend'. Das Tempo wird in diesem Falle langsamer, die Hebungen alle etwas beschwert und so, daß die mittel- und halbschweren den schwereren näher rücken; Senkungen nur wenig beschwert. Neigung, viele Hebungen anzubringen und dadurch die Zahl der Senkungen zwischen zwei Hebungen zu beschränken (1—2 im Durchschnitt): infolgedessen werden Silben, die im reinen Akzent lieber halbleicht sind, hier schwer genommen. Deutlichere Gliedergrenzen, überhaupt tiefere Ein-

schnitte in der Rede: dadurch Lockerung des Gliederzusammenhangs, größere Selbständigkeit dieser Teile. Die Glieder bleiben dabei wesentlich absteigend (~×..). Größere Intervalle. Ein wenig höhere Stimmlage; Klangfarbe bei mir zwischen Klarinetten- und Flötenton. Die Silbenkämme mit mehr ‚ebener' Betonung statt ‚abfallender'.

Will der Redner besonders klar sein, dann macht er die Gedankenfortschritte und -gegensätze oder auch die Hauptpunkte der Sätze kenntlich: er ‚pointiert', d. h. er behandelt einzelne Worte oder Wortgruppen in seiner ‚belehrenden' Rede noch in weit höherem Maße, so wie eben gesagt; diese Redestücke treten dann sehr bedeutsam heraus.

Wer besonderen Wert darauf legt, daß seinen Hörern kein Wort entgehe, daß alles bis ins einzelne und kleinste aufgefaßt werden könne, spricht ‚nachdrücklich'. Das Tempo wird noch langsamer, im übrigen ist die Sprechart nur eine gesteigerte ‚belehrende', charakteristisch darin, daß auch die Senkungen merklich beschwert werden. Jede Silbe erhält mindestens einen kleinen Druck. Dadurch werden die Schwerestufen sehr nivelliert, das Silbenstaccato noch merklicher. Die absolute Silbenschwere wird im Durchschnitt bedeutend größer als im reinen Akzent.

Das Charakteristische der mitteilenden Sprecharten ist offenbar durchschnittliche Erhöhung der Silbenschwere, dabei leichte Nivellierung der Unterschiede, sorgfältige Trennung aller Bestandteile, langsameres Tempo, höhere Tonlage: alles dient der Deutlichkeit. Diese Sprecharten tragen ‚didaktischen Charakter'.

Die Arten der ‚eindringlichen Rede' ergeben sich, wenn der Sprecher im Hörer absichtlich gewisse Stimmungen, Affekte oder Wollungen anregen will. Er spricht dann nicht ruhig, sondern beruhigend, nicht erregt, sondern erregend, nicht heiter, sondern erheiternd. Er teilt nicht mit, sondern überredet, überzeugt, reißt zum Entschlusse hin. Hier liegen die Wurzeln des dramatischen und rhetorischen Stiles.

Bei eindringlicher Rede pflegt das Tempo im Verhältnis zur reinen Schallform schneller zu sein und leicht ins Accelerando zu geraten. Die Hebungen werden beschwert, verlängert und etwas gegeneinander nivelliert: sie treten deshalb wie Spitzen relativ deutlich aus der Silbenmasse hervor. Bevorzugt werden bei der Bildung dieser Hebungsreihe durchweg die im reinen Akzent mittel-, voll- und überschweren Silben. Die halbschweren werden möglichst zu halbleichten herabgedrückt. Das Ergebnis sind ziemlich silbenreiche Senkungen, die schnell, doch im Legato erledigt werden. Die beiden akzentuellen Schichten der Hebungen und Senkungen sondern sich sehr scharf. Bei Erregung werden die Hebungen möglichst ansteigend betont. Mit der Erregung hängt die Neigung zusammen, aufsteigende akzentuelle Glieder (. . . ×~) zu bilden, während die reine Schallform ~×. . . und ×~×. . . bevorzugt. Je höher die Erregung steigt, um so mehr verschiebt sich die Schallform nach jener Richtung. Die Gleittöne der schweren

Silben fallen wegen der Überdehnung mehr auf, wenn sie auch nicht übermäßigen Umfang bekommen. Die Tonlage steigt. Das Volumen der Rede wird im allgemeinen wohl kleiner.

Mit dieser ‚eindringlichen' Sprechart können sich die der vorher beschriebenen ‚belehrenden', ‚pointierenden', ‚nachdrücklichen' Sprechweise mischen. Dann kommt ein mehr oder weniger deutliches Staccato hinzu und werden die Senkungen schwerer, das Tempo langsamer, die Glieder wesentlich absteigend. Ein interessantes und sehr deutliches Beispiel macht die Kommandosprache, d. h. das Abgeben reglementarischer Kommandos beim Exerzieren, nicht zu verwechseln mit dem Befehlston.

Sie ist nachdrücklichste Mitteilung (jedes Wort soll ganz genau verstanden werden) und eindringlichste Rede (die Truppe soll zur größten Anspannung hingerissen werden). Daher der Eindringlichkeit wegen Herausheben der wenigen Hauptgipfel, scharfe Scheidung zwischen Hebung und Senkung, manchmal Neigung zur ‚Taktmäßigkeit' (*dás Gewehr | über*)

Die Nachdrücklichkeit erzeugt die Nivellierung innerhalb der Hebungs- und Senkungsschicht, das Staccato überhaupt die Lockerung des Gefüges und durchgehende Erhöhung der absoluten Schwere und der Tonlage. —

Solche Mischformen würden zur Art der ‚eindringlichen Mitteilung' gehören.

Wird eine stimmungs- oder affektvolle Sprechart zur eindringlichen Rede, dann liefern die Stimmungen und Affekte mit ihrem natürlichen Ausdruck die Grundlage; dieselbe wird aber in einer der oben beschriebenen analogen Weise verändert. So gibt es sehr viele Unterarten derselben.

Will man — das ergibt sich aus dem Gesagten — den reinen phonetischen Ausdruck der Stimmungen und Affekte ermitteln, so muß man sie in der echten ‚Äußerung' beobachten, also nur bei Gelegenheiten, wo sich der Sprecher ‚ausdrückt'.

Dabei muß wieder unterschieden werden, ob Affekt und Stimmung des Sprechenden einfach dahinströmen, bezw. sich ausbreiten dürfen, oder ob der Sprechende seine Gemütsbewegung antreibt oder unterdrückt. Man kann sich in Hitze, in Wut reden, man kann diesen Affekt unterdrücken. Im ersteren Fall gibt es ein Accelerando oder Rallentando, je nach der Art der vorliegenden Gemütsbewegung. Dazu kommt die Neigung, einfach zu rhythmisieren (man sagt gewöhnlich ‚taktmäßig zu reden'). Im andern Falle werden alle Silben unter starken Druck gesetzt, isoliert, ihre Schwere mehr oder weniger nivelliert. Das Melos wird monoton. Die Sprachform wird sozusagen zerstückt.

Erst wenn man ausschließt, was auf Rechnung des Mitteilungsstils kommt und sich aus dem Einfluß des Willens erklärt, darf man glauben, der reinen Schallform eines Affekts, einer Stimmung nahe zu kommen.

Will man nun den ‚Ausdruck' solcher reinen Stimmungen und Affekte zureichend beschreiben, so muß man zeigen, wie weit alle die in den vorigen Paragraphen unterschiedenen einzelnen Bestandteile der reinen Schallform unverändert bleiben oder modifiziert werden.

Nehmen wir die Stimmung des tiefen Ernstes. Man denke dabei an die ruhige Form dieses Gemütszustandes. Denn darin kommt das Wesen desselben wohl am reinsten zum Vorschein. Jene Stimmung kann auch erregt sein: z. B. wenn sie Folge eines traurigen Ereignisses ist (Todesfall). Die Erregung kann sich mit dem Gefühl der Spannung verbinden (Ernst bei drohender Gefahr). Das alles sind schon Gefühlskomplexe.

Der Ernst scheidet Hebungen und Senkungen deutlich. Er macht die Sprache hebungsreich, indem er die halbschweren Silben deutlich zur Geltung kommen läßt und gern halbleichte Silben (z. B. zweite Kompositionsglieder, volle Ableitungssilben) beschwert. Die Grade der Hebungsschwere bleiben einander nahe: namentlich die Überschwere wird nicht prononciert (wie gern bei affektvoller, eindringlicher Mitteilung). Die durchschnittliche absolute Hebungsschwere bleibt also z. B. hinter der der enthusiastischen Ermahnung weit zurück. Die Glieder sind wesentlich absteigend und beschränken die Zahl der Silben: zwischen zwei Hebungen etwa ein bis zwei Senkungen. Je tiefer der Ernst, je intensiver überhaupt dies Gefühl, um so weniger Ordnungen von akzentuellen Gruppen bauen sich übereinander auf. Um so kürzer werden u. a. auch die Reihen: die langen von fünf und mehr Hebungen scheinen mir wenigstens die Nuance des Feierlichen hineinzubringen. Das Streben nach Schwerealternation wird merklicher: damit und mit der Schwerenivellierung hängt eine Gleichmäßigkeit der Schwerebewegung zusammen, die im Sinne des ‚Taktmäßigen' ist, ohne schon rhythmisch zu sein. Sobald ich mich dagegen bemühe, die ernste Stimmung zu vertiefen, wird die Taktmäßigkeit deutlich.

Die melischen Intervalle sind relativ klein. Von den melischen Typen bevorzuge ich IIa. Die Stimmlage ist tief. Die Klangfarbe bei mir mit der der Baßklarinette vergleichbar. Die Muskelspannung beim Artikulieren relativ gering. Sprachvolumen größer als bei der reinen Schallform: merklich großes Volumen ist für pomphafte Feierlichkeit bezeichnend. Tempo verlangsamt, infolgedessen treten die Silben und Glieder ein wenig auseinander. Silbenbindung legato. Bei der Wortwahl wird auf dunkle Vokale und stimmhafte Laute gesehen. Häufung von Zischlauten vermeidet man.

Einzelne Beobachtungen zur Charakteristik der Affektmele findet man bei Merkel, Anthropophonik S. 941 f., 943 f., Laletik S. 362 ff., 413 f., nur sind die Sätze etwas kurz. Über Stimmlage Sievers § 676, Silbenbetonung § 677, Stimmqualität § 678: Skala „von den sanftesten, flötenartigen Tönen der lyrischen Deklamation bis zu den heiseren Tönen der verbissenen Wut". § 679: „allmähliche Steigerung der Stimmhöhe beim Ausdruck steigender Aufregung und Leidenschaft". Kauffmann § 2. 12a1. 24a2: „mildzärtliche

Stimmung wird den gesamten Konsonantismus auf geringere Artikulationsspannung reduzieren, energisch losbrechender Affekt hat straffere Muskelspannung im Gefolge." § 33. § 39: stark geschnittener Akzent im Schwäbischen als rhetorisches Hilfsmittel. § 118a: „Affekte, die ein bewegtes, rasches Sprechtempo involvieren, veranlassen eine weitgehende Reduktion der Nebensilben, während eine behagliche Ruhe oder zärtliche Ergüsse sehr wirksam in langsamerem Rhythmus die Nebentöne ausprägen und die etymologischen Nebensilben bewahren.... Die sogenannte schwäbische ‚Gemütlichkeit', die der Fremde namentlich auch aus der Sprache heraushören will, beruht hauptsächlich außer der Modulation der Stammsilben auf der Akzentuation der Nebensilben." Vergleiche dazu, was von mir oben über Hebungsreichtum oder Hebungsarmut einer Sprechart gesagt worden ist. Es erhellt daraus, daß man einem gedruckten Text nicht ansehen kann, wie viel Hebungen er enthält. Es genügt auch nicht, ihn als Grammatiker im ‚reinen' Akzent zu lesen. Erst die sinn- und stilgemäße Reproduktion gibt die Entscheidung. Die mit dem Ethos wechselnde Zahl der Hebungen von Texten muß der Metriker berücksichtigen. In der altdeutschen Verslehre (Alliterationsvers, frühmittelhochdeutscher Reimvers) ist dieser Gesichtspunkt oft unberücksichtigt geblieben. O. Heilig § 11, 14 (Melisches), § 17 (Konsonantendehnung bei nachdrücklichem Sprechen). Lessiak § 50 (verschiedene Arten der Intonation). Vgl. auch Wundt, Psychol.[5] II, S. 320, 326 ff. Winteler S. 179, 213, 216.

Einiges aus dem vielen Guten und Feinen, was Benedix Bd. III gibt, sei ausgehoben. S. 43: „Jeder Mensch kann seiner Stimme einen dumpfern oder hellern Klang willkürlich geben.... Spricht man in dumpfem Tone, so verwischt sich die Reinheit der Vokale, a klingt an o, i an ü und e an ö an.... Da wir in dem Klang der Vokale an sich eine Tonleiter von dumpf zu hell gefunden haben, so dienen diese am besten zur Bezeichnung der verschiedenen Abstufungen. Sagen wir z. B. „er spricht in u", so heißt das: er spricht in der dumpfesten Tonart, „in o" weniger dumpf, „in i" in der hellsten, „in e" weniger hell. Neben dumpf und hell gibt es noch zwei Nebentonarten: die breite und die spitze... Die erste hat die Mundstellung des ei, die andere des i." [D. h. der Vokalismus der reinen Schallform ändert sich im Affekt unter Umständen vollkommen. Das i klingt im Affekt des Ekels fast wie e. Es bleibt offenbar nur das Relative des Vokalsystems.] § 28: Rührung, Mitleid, Zärtlichkeit weilt gern auf den Vokalen, namentlich den gedehnten. Die Konsonanten werden nicht so scharf ausgesprochen. § 64: Bitterkeit quetscht die Vokale etwas und spricht die Konsonanten scharf aus. Es ist etwas Verhaltenes in ihr. § 70: Die Furcht braucht halblauten, stark gehauchten Ton. Sie dämpft die Stimme. Das Tempo ist hastig. Der Redefluß nicht zusammenhängend, sondern abstoßend. Die Tonart in a. § 65: Die Äußerung des Grimms besteht in der gewaltsamen Niederhaltung des Ausbruchs [vgl. oben S. 125]. Der Grimm ist deshalb nicht laut, er unter-

drückt gewaltsam und dadurch entsteht seine eigentümliche Tonfarbe. Er ist dumpf, schwer, hart und warm.... Eigentümlich ist ihm auch das Knirschen, das Aufeinanderbeißen der Zähne, wodurch ein eigenes Quetschen des Klanges hervorgebracht wird. [Also: Staccato bei starkem Druck auf jeder Silbe, Beschränkung der Stimmtöne (dieselben werden kaum als Gleitlaute empfunden; ganz kurze Blählaute bei den Medien), Vortreten des Konsonantischen, Dehnung der Silben und zwar möglichst der Konsonanz der Silbenkämme, stark geschnittener Akzent auch in Nebensilben, Klangfarbe eines tiefen ä (oboenartig), dabei Knarrgeräusch und Rauhigkeit des Tons, mittleres Volumen, langsameres Tempo (je nach dem Grad der Erregung). Durchgehende Beschwerung der Silben, Nivellierung der Silbenschwere, Lockerung, ja Auflösung des akzentuellen Gliederungssystems, doch so, daß wenigstens noch Glieder, und zwar als wesentlich absteigende erkennbar sind. Melische Monotonie bei tieferer Tonlage. — Je nach der Intensität der Leidenschaft wird die reine Schallform mehr oder weniger in der angedeuteten Richtung verändert.]

Man wird aus all diesen Bemerkungen, welche natürlich nicht entfernt genügen, mindestens das ersehen haben, daß die reine Schallform und die der Gemütsbewegungen streng getrennt bleiben müssen. Jede muß für sich untersucht und beschrieben werden. Man beachte besonders, wie die Schwereverhältnisse (Zahl der Hebungen, bedeutende oder geringe Schwereunterschiede derselben, Verhältnis von Hebung und Senkung), die Silbenquantitäten (Dehnung, Verkürzung, Verhältnis von Hebung und Senkung) und die Art der Gliederung (fallende — steigende Glieder, große — kleine Systemhöhe, großer Wechsel derselben) mit der Sprechart wechseln. Wer daher auf affektvolle oder stimmungshaltige Prosa die gangbaren Regeln der üblichen deutschen Betonungslehre anwendet, d. h. wer sie als Grammatiker und nicht als Stilistiker betrachtet, kann sicher sein, in die schlimmsten Irrtümer und Geschmacklosigkeiten zu verfallen. —

Das Ethos braucht nun nicht die ganze Rede gleichmäßig zu färben. Für unsern Zweck müssen dabei zwei Möglichkeiten bedacht werden.

Ein Sprecher kann im allgemeinen affekt- und stimmungslos, d. h. mit ‚indifferenter' Gemütslage sprechen. Nur zuweilen tritt er aus ihr heraus und verrät Anteil an dem, was er sagt. Der Hörer fühlt dann, daß den Redner eine Silbe, ein Wort, eine Wortgruppe, ein Gedanke besonders interessiert, ergreift, daß er damit etwas Besonderes meint, u. a. m. Den Ausdruck dieses Interesses nennt man ‚Emphase'. Vgl. darüber Benedix II, § 62, III, § 40.

‚Emphase' ist nichts als die momentane oder doch verhältnismäßig kurze Anwendung der ‚eindrucksvoll mitteilenden' Sprechart. ‚Emphatisch' gesprochene Silben, Wörter oder Redestücke heben sich natürlich aus der reinen Schallform sehr wirksam heraus. Man verwendet sie, um den Hörer darauf aufmerksam zu machen, daß es sich um etwas Ungewöhnliches,

Bedeutendes, Gewaltiges, Folgenschweres, sehr Beachtenswertes handeln, daß ein Bedeutungsinhalt als besonders groß, in besonderem Maße vorhanden vorgestellt werden soll (z. B. ein großes Unglück = ein ungemein großes Unglück), daß ein Wort nicht in der gewöhnlichen, sondern in übertragener Bedeutung gebraucht werden soll (z. B. er war ein Tiger an Grausamkeit), wenn man recht klar und deutlich sein will (z. B. in *er-teilen* steckt die alte Präposition *ur*) u. s. w. Im Lehrvortrag ist sie oft zu bemerken. Der Charakter der ‚Nachdrücklichkeit' wird ihr häufig anhaften. Demnach gilt für die Emphase alles, was oben über die Sprecharten didaktischen Charakters, ebenso was über ‚eindringliche' Sprechart gesagt ist. Die Emphase kann aber auch Stimmung oder Affekt enthalten, d. h. sie drückt ‚eindrucksvolle Mitteilung gefärbt durch Stimmung oder Affekt des Sprechers' aus. Dann treten zu den Characteristicis der ‚eindringlichen Mitteilung'[1]) noch die der einzelnen Gemütsbewegungen, wie sie ebenfalls oben beschrieben sind. Z. B. der Pianist spielte erbärmlich. *Erbärmlich* ‚emphatisch', dazu mit dem Ethos des Abscheus und Ärgers.

Die Emphase darf nicht mit dem ‚Beziehungsakzent' verwechselt werden. Dieser ist ihr freilich verwandt, weil auch er aus der Absicht des Sprechers, klar zu sein, entspringt: auch im Beziehungsakzent wird ‚pointiert'. Aber der Unterschied tritt deutlich hervor. Sage ich im reinen Akzent *zü-lègen, nicht zër-lègen*, so wird bloß die erste Silbe überschwer, die andern behalten die normale Abstufung. *zü-* steigt sehr hoch und zwar im *-u* mit merklichem Gleitton. Bei der Emphase wird das *zu-* minder schwer, der Ton steigt nicht so hoch und der Gleitton bleibt kürzer, das *u* ist etwas länger und die Silbe *zu-* wird von *-legen* ein wenig abgerückt. Infolgedessen erleidet auch das *-legen* eine merkliche Beschwerung. So verlangsamt, beschwert und verbreitert sich in der Emphase das ganze Wort. Also: wird ein ganzes Wort einem andern entgegengestellt, so trifft der Beziehungsakzent nur dessen Gipfelsilbe: *ich will übreisen* (nicht *bleiben*); die Emphase verändert das ganze Wort.

Da die Emphase sehr gern die Hebungen, ja auch die Senkungen etwas beschwert, da ferner die absolute Schwere der eindrucksvollen Mitteilung, also auch der Emphase, im Durchschnitt überhaupt größer ist als die der reinen Schallform, so machen emphatische Wörter im Zusammenhange der reinen Schallform stets einen volleren, schwereren Eindruck; es stellt sich leicht das Gefühl ein, sie bestünden aus lauter Hebungen. Je intensiver die Emphase, um so stärker diese Empfindung beim Hörer. Auch diese Tatsache möge der Metriker wohl beachten.

‚Emphase' kann auch mit der mitteilenden und der eindrucksvollen Sprechart verbunden werden: dann werden alle Faktoren nur noch mehr gesteigert, um den Gegensatz, auf den es eben ankommt, herauszubringen. Ebensowenig hindert eine durchgehends stimmungs- oder affektvolle Rede

[1]) Vgl. oben S. 125.

die Anwendung der Emphase. Mutatis mutandis gilt für solche Fälle auch das, was eben über den Eindruck der Schwere emphatischer Redestücke in der sachlichen Sprechart gesagt worden ist.

Die Emphase, überhaupt das Eindringen ethischer Sprechweisen in Rede von reiner Schallform oder einer ethischen Sprechart in die andere machen es unter Umständen recht schwer, die Schallform einer bestimmten Rede zu analysieren. Man muß in solchen Fällen ermitteln, was dem reinen sprachlichen Ausdruck zukommt, und wie dieser durch das Eindringen der Ethe verändert worden ist. Ich habe bei der Besprechung der Merkelschen Beispiele auf einzelne durchs Ethos bedingte Ausweichungen hingewiesen. In dem Abschnitt aus Ranke gehört hierher: *Hohen-Schönen* mit ganz leicht enthusiastischer Färbung, daher beschwerte und gedehnte Hebung, *-ən* ebenfalls ganz leicht gedehnt und beschwert. Aber die Worte legato. *Rom* enthält einen Gegensatz zu *Athen*, dazu aber Emphase. Denn *Rom* ist hier nicht schlechtweg der geographische Begriff, sondern bedeutet die Stadt mit ihrer ganz eigenartigen Geistesrichtung und Kultur. Daher die Beschwerung und Dehnung des ganzen Wortes und der deutliche Gleitton darauf. *Einen Phidias* leicht emphatisch: daher die Verstärkung der durchschnittlichen Schwere der ganzen Worte und das Staccato der Nachdrücklichkeit. *Rôm* emphatisch beschwert: im reinen Akzent wäre es — durch den Beziehungsakzent — *Ròm*. *So wenig, einen Plato* leicht emphatisch. Dieselbe leichte Emphase (Nachdrücklichkeit) gilt für die angegebenen Stellen von Kette 4. *Großen* ist, wie in Nr. 1b' *Hohen* und *Schönen*, mit leichter enthusiastischer Färbung zu sprechen: der Autor ‚drückt seine Teilnahme aus', es ist die Sprechweise der affektvollen ‚Äußerung'. Darum nicht mit dem Staccato der ‚eindrucksvollen Mitteilung', sondern dem Legato und dem besonders deutlichen Abstand der Hebungen und Senkungen, der die leidenschaftlich erregten Affekte und Stimmungen charakterisiert. *Darin* 5a eindringlich und mit Nachdruck hinweisend. *Wahrer* im Gegensatz zu *falscher*; zugleich mit Emphase. U. s. w.

Der Schwierigkeit, solch ‚gemischte' Sprecharten zu analysieren, steht gleich die Schwierigkeit, die gefundenen Nuancen graphisch festzulegen. Die Schwereakzente, die ich unterscheide, gelten zunächst nur für die reine Schwere; die ethischen Schwerestufen in die Skala der reinen Schwere einzuordnen, hat sein Mißliches. Immerhin habe ich es in § 6 getan und dazu unverkennbares Ethos durch Sperrdruck angegeben. An den gesperrt gedruckten Stellen sind also die Akzente teils rein, teils ethisch zu deuten. Wenn die Schallform der Rede erst genauer untersucht sein wird, läßt sich auch diese Schwierigkeit wohl noch besser beseitigen, als es hier geschehen konnte. Z. B. durch Fettdruck der Akzentzeichen u. a. m.

Literatur: R. BENEDIX, Der mündliche Vortrag Bd. II S. 158 ff., Bd. III. ALFR. LEHMANN, Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens, Leipzig, Reisland, 1892. W. WUNDT, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl., 1902. F. KAUFFMANN, Geschichte der schwäbischen Mundart, Straßburg, Trübner, 1890. O. HEILIG, Grammatik der ostfränkischen

Mundart des Taubergrundes (Bremers Sammlung V), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898. P. LESSIAK, Die Mundart von Pernegg in Kärnten, Beitr. 28, 1 ff. [S. 45—57]. WINTELER, Die Kerenzer Mundart, 1876. Deutsche Bühnenaussprache, herausgeg. von TH. SIEBS, 2. Aufl., Berlin-Köln-Leipzig, A. Ahn, 1901 [S. 14—16].

B. Die Schallform der metrischen Rede.

§ 16.

Prosaische und metrische Kunstform.

Die vorigen Paragraphen haben die Gesetze dargestellt, nach denen sich die Schallform der ungebundenen, der prosaischen Rede aufbaut. Freilich sind die Beobachtungen vorzugsweise an Reden gemacht, die dem Sprecher nicht unmittelbar aus der Seele flossen, sondern vorbereitet oder gar auswendig gelernt waren: Plaidoyer, Kathedervortrag, Predigt, naturalistisches Drama, Kommando. Man kann sie darum nicht schlechthin ‚kunstlose Reden' nennen. Aber sie sind auch nirgends wirklich ‚kunstvolle' gewesen. Die Absicht, schon mit der bloßen Schallform — vom Inhalt dabei ganz abgesehen — zu wirken, war nirgends vorhanden, spezifisch künstlerische, deutlich ästhetische Wirkungen gingen von dieser Form als solcher nicht aus. Die Reden hielten sich hinsichtlich der Schallform alle in der mittleren Zone der ästhetischen Indifferenz. Freilich blieben sie auch der Zone des ästhetisch Häßlichen oder doch Mißfälligen fern, eine Zone, in welche die im vollen Sinne ‚kunstlose' Alltags- und Verkehrssprache recht oft hineingerät. Denn weder der unmittelbare Affekt der Freude noch des Zornes, die Stimmung der Melancholie noch des Grams, auch nicht die tägliche Mitteilung drücken sich von Natur wohlgefällig aus. Hastig oder stockend, schleppend oder sich überstürzend, kreischend, keifend oder brüllend, heiser oder peinigend flötenartig, zu laut oder zu leise, mangelhaft gegliedert entfallen oft die Sätze oder Wortgruppen dem Munde.

Woher nun die eigentümliche Form der (versmäßig) gebundenen Rede?

Schon bei den Alten findet sich die auch heute noch nicht ausgestorbene Lehre, Poesie — ebenso Tanz und Musik — sei von selbst aus den Äußerungen gesteigerter Gemütsbewegung entstanden.

Aber die bloße leidenschaftliche Gemütsbewegung tut es nicht. Deren Äußerung ist meist alles andere als ästhetisch. Ja extreme Leidenschaft widerstrebt der Kunst: Vorbedingung der Kunst ist eine nicht extreme Stärke. Es muß vielmehr das Bedürfnis gefühlt werden, den sinnlichen Stoff, dessen man sich zum Ausdruck bedient, samt seiner Form, in unserem Falle der Schallform der Sprache, wohlgefällig zu gestalten. Dies Bedürfnis tritt manchmal wohl schon bei Sprecharten der ganz kunstlosen Rede ein, und zwar ist es dann bald subjektiv, bald objektiv bedingt. Subjektiv, wenn der Sprechende den Drang spürt, gewisse Stimmungen, die er als wert- oder

lustvoll fühlt, zu erhalten, zu verbreitern, zu vertiefen oder zu steigern, wenn er heftige Affekte, angreifende Stimmungen mäßigen oder ihnen ruhigen Abfluß schaffen möchte, wenn er ‚sich in gewissen Gemütsbewegungen gefällt'. Objektiven Anlaß zu wohlgefälligem Ausdruck gibt es, wenn der Sprecher im Zuhörer Stimmungen oder Affekte anregen, erhalten oder steigern bezw. mäßigen und lösen will. Im ersten Falle fehlt natürlich die Wirkung auf den Hörer, im andern die Rückwirkung auf den Sprecher nicht.

Jedenfalls ist ästhetische Wohlgefälligkeit durchaus keine Eigenschaft, die der Schallform ethisch bewegter Rede an sich zukäme. Sie ist etwas Neues, Besonderes, was die leidenschaftliche Sprechart bekommt, wenn bestimmte Wirkungen erreicht werden sollen. In den genannten Fällen allerdings, ohne daß sich der Sprechende solcher Absichten klar bewußt wird.

In diesen Fällen kann man deshalb noch nicht von Kunst sprechen. Solche ästhetisch gefärbten Sprecharten sind höchstens die Anfänge künstlerischer Rede. Wirklich ästhetisch wohlgefällig, wirklich ‚schön' wird solche Sprechart erst dadurch, daß sich der Redner der spezifisch ästhetischen Wirkung derselben bewußt wird, sie mit Absicht sucht und herausarbeitet, soweit es die Sprechart zuläßt und so wie sie es hergibt. Natürlich geht der künstlerischen Bearbeitung der Schallmasse auch eine der Bedeutungsmasse parallel. Nun wird die natürliche Sprechart zum künstlerischen Stil, zur Stilart. Als solche kann sie, wenn es die Gunst der Umstände zuläßt, eine tiefe und breite Durchbildung erhalten und zum Gipfel der Vollendung aufsteigen. Man denke an die antike Rede und ihre Vertreter (Demosthenes, Isokrates, Cicero u. a.), an die christliche Predigt.

Aber auch auf dieser Stufe kommt die an sich wohlgefällige Schallform durchaus nicht der Rede ohne weiteres zu. Auch hier ist diese wohlgefällige Schallform keineswegs gleich der natürlichen Schallform der betreffenden leidenschaftlichen Sprechart, selbst wenn auf dieselbe besondere Sorgfalt verwendet wird. Sicher hat Lessing auf die leidenschaftlichen Reden des Odoardo (Emilia Galotti V, 6) oder der Orsina (IV, 7) große Kunst verwendet. Aber an sich wohlgefällig sind die Schallformen dieser Stellen gewiß nicht. Zerhackt, stoßend spiegeln sie treu den Affekt der Seele.

Also auch in der poetischen Prosa kommt eine an sich wohlgefällige Schallform erst als etwas Neues zur Sprechart hinzu, wenn besondere Wirkungen erstrebt werden. Die Wirkungen sind im wesentlichen dieselben, welche oben für die kunstlose Prosa angegeben sind. Nur daß in der Kunst eine an sich schöne Form noch veredelt, z. B. die Heftigkeit der zugrunde liegenden Sprechart abdämpft oder eine an sich unbedeutend ethische ethisch wirksamer macht. Man denke hier an Schleiermachers Monologen.

So beruht die schöne Schallform der prosaischen Rede sichtlich in letzter Instanz auf ganz bestimmt nuancierten Formen des natürlichen Sprechens, ist dann aber durch einen langen Bearbeitungsprozeß von diesen fast abgelöst und zu etwas frei Verwertbarem und Besonderem erhoben

worden. Gewisse Eigenschaften oder Bestandteile der Formen solcher Sprecharten sind zu ganz unverkennbarer, bedeutender Wirkung gesteigert worden, so daß ihr Inbegriff, fast wie eine Sache für sich, die Aufmerksamkeit und das Interesse auf sich lenken konnte. Es entstand ja im Altertum eine durchgebildete, reichhaltige Theorie der Redekunst.

Schallformen, die als solche deutlich wohlgefällig wirken, sind wohl ohne Ethos irgendwelcher Art nicht möglich. Wenigstens sind die Schallformen der objektiven, sachlichen Prosa als Schallformen (also vom Inhalt abgesehen!) ohne merklichen ästhetischen Reiz. Es gibt natürlich auch wissenschaftliche, objektiv darstellende Prosa von künstlerischer Durchbildung. Aber das Ästhetische solcher Gattungen beruht, wenn sich wirklich kein Ethos einmischt, auf der Klarheit und Deutlichkeit der Gedanken und Gedankenverbindung, nicht auf der Schallform als solcher. Dieselbe bleibt doch wesentlich innerhalb der Zone der ästhetischen Indifferenz.

Die ästhetisch wirksame Schallform kann von der indifferenten nicht grundsätzlich verschieden sein. Denn die Bestandteile der sprachlichen Schallformen (Akzent, Melos, Sprachklang, Tempo) und ihre Faktoren sind in allen Fällen vorhanden und wesengleich. Demnach kann der Unterschied nur in der besonderen Beschaffenheit dieser Bestandteile liegen.

Die Schallform der natürlichen, kunstlosen Rede ist als solche im wesentlichen ästhetisch indifferent, manchmal sogar mißfällig. Die der künstlerisch durchgebildeten sehr oft als solche wohlgefällig. Was vom Ganzen der — für sich gedachten — Form gilt, gilt auch von ihren Bestandteilen. Das Merkmal der Wohlgefälligkeit gibt auch hier den Ausschlag. Der Akzent, das Melos, der Sprachklang etc. der kunstlosen Prosa werden als solche, d. h. auch wenn man sie losgelöst vom Ganzen der Rede denkt, wohlgefällig. Ihr Wesen bleibt, was es ist; es ändert nur seine besondere Beschaffenheit.

Der Sprachakzent ist die Gliederung der Schallmasse der Rede. Wird diese Gliederung als solche, unabhängig von ihrem Inhalt, wohlgefällig, verläßt sie das Gebiet der ästhetischen Indifferenz, so wird sie zum Sprachrhythmus. Denn Rhythmus ist jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge: zu solchen Vorgängen gehört mit manchen anderen auch das Sprechen.

Das Sprachmelos ist die akzentuell gegliederte Tonfolge der Rede. Bekommt ein Melos als solches den Charakter der Wohlgefälligkeit, so wird es zur Sprachmelodie, d. h. zur rhythmisch gegliederten und im notwendigen Zusammenhang damit tonal stilisierten Stimmtonfolge. Wohl zu unterscheiden ist von der Sprachmelodie die musikalische.

Im gleichen Falle wird der Sprachklang zum Wohllaut. Auch das Tempo wird reguliert.

Will man den Unterschied von im wesentlichen indifferenter und deutlich wohlgefälliger prosaischer Schallform einsehen, dann lese man den oben analysierten Abschnitt aus Ranke und hinterher Stellen wie folgende,

beide natürlich völlig sinn- und stilgemäß im Vortrag. Goethes Werther II, 20. Dezember (W. A. 19, S. 165):

Stérn der dämmernden Nacht, schön funkelst du im Westen, hebst dein strählend Haupt aus deiner Wolke, wandelst státtlich deinen Hügel hin. Wornach blickst du auf die Heide? Die stürmenden Winde haben sich gelegt; von ferne kommt des Gießbachs Murmeln; räuschende Wellen spielen am Felsen ferne; das Gesúmme der Abendfliegen schwärmet übers Feld. Wornach siehst du, schönes Licht? Aber du lächelst und gehst, freudig umgeben dich die Wellen, und baden dein liebliches Haar. Lebe wóhl, ruhiger Strahl. Erscheine, du herrliches Licht von Ossians Seele!

Was man eben gelesen, ist eine hochpoetische lyrische Prosa, der niemand Rhythmus, Melodie, Wohllaut absprechen wird. Aber es ist offenbar keine Verspoesie. Wir haben eine prosaisch-rhythmische Kunstform, keine versmäßige. Man halte dagegen Goethes Gedicht ‚An den Mond': der Eindruck ist ein ganz anderer. Hier hat man eben Verse, in den Ossianstellen nicht. In ähnlicher Weise unterscheidet sich die entwickelte attische rhetorische Prosa eines Isokrates und Demosthenes von der schlichten Rede eines Herodot und den Metren eines Pindar. Woher nun aber die Versform? Diese Frage ist noch immer unbeantwortet.

Die Form der versmäßigen Rede kann keine direkte Weiterbildung der prosaischen sein. Denn je kunstvoller die Prosarede in Poesie und Rhetorik behandelt ist, um so eigenartiger hat sie sich entwickelt. Trotz Rhythmus, Melodie und Wohllaut ist sie der Versform mit ihren streng geregelten Gebilden (Strophe, Gesätz, Kette, Reihe von 2—6 Hebungen etc.) immer deutlich fern geblieben, mögen auch einzelne Parallelen in beiden Gattungen gezogen werden können, mag zu Zeiten auch die eine Gattung auf die andere herübergewirkt haben (Einmischung von Versen in die Prosa).

Es gibt zwar eine weitverbreitete Ansicht, nach der alle Versform unmittelbar aus der prosaischen Sprache entstanden ist. Die Kola der Prosa seien mehr und mehr geregelt worden und endlich in die strengen Fesseln des Metrums geraten. Aber diese Lehre ist reine Spekulation, die vor der Kritik und den Tatsachen der Literaturgeschichte nicht standhält. Jenen erstaunlich einfachen und regelmäßigen Bau der Verse und Strophen, die sich durch ganze lange Dichtungen gleich bleiben, jene allbekannte Bevorzugung vierhebiger Reihen und der Zweiteiligkeit in den Gruppen aller Ordnungen hat noch niemand einleuchtend aus der oben eingehend beschriebenen Schallform der Prosa abgeleitet.[1]) Und daß der sich selbst überlassene dichterisch erregte ‚Geist' dergleichen spontan hervorbringe, kann man wohl behaupten, aber nicht nachweisen, da man eben den reinen Geist nicht fassen und die Gesetze seines Tuns erkennen kann.

Ebensowenig läßt sich behaupten, der Dichter vernichte die prosaische Schallform und setze eine ganz neue an ihre Stelle, die der Sprache an sich fremd wäre. Denn dann müßte sich doch überall Widerspruch der Sprach- und Kunstform bemerklich machen. Aber Widersprüche gibt es

[1]) Vgl. SARAN, Rhythm. d. frz. V. S. 200, 209.

nur bei schlechten Versen. Bei guten finden solche nie statt. Selbst bei mäßigen Versen kommt der empfundene Mangel nur selten vom Widerspruch zwischen Sprache und Metrum her.

Nun freilich pflegt man hier anzuführen, sowohl der antike wie der romanische und gelegentlich der deutsche Vers zeige solchen ‚Widerspruch' des Metrums und des natürlichen ‚Sprachakzents'. Man redet gern von der ‚Vernachlässigung' des Akzents im Verse. Daß das aber ein großer Irrtum ist, wird unten § 22 noch gezeigt werden. Er entspringt aus der falschen Meinung, Akzent sei wesentlich oder lediglich ‚Stärke'-abstufung und jeder gute Vers müsse diese ‚Stärkeabstufung', noch dazu die, welche der reinen Schallform eignet, unversehrt beibehalten, wenn er dem Ohre gefallen solle. Aber Akzent ist, wie oben gezeigt, sehr viel mehr als ‚Stärke'- (richtig: Schwere-) abstufung. Ferner spielt die Schwereabstufung durchaus nicht in allen Sprachen dieselbe Rolle wie in der deutschen. Und endlich stützt sich die poetische Sprachform so gut wie immer auf die ethisch gefärbten Sprecharten. Wie sehr diese aber gerade die Schwereverhältnisse des reinen Akzents angreifen, haben wir § 15 gesehen.

Der Metriker muß sich als ersten Grundsatz einprägen: bei guten Versen darf das natürliche, nicht reflektierende Sprachgefühl des Hörers von einem Gegensatz des Metrums zur Schallform der Sprache nicht das Geringste merken. Es merkt tatsächlich auch nichts davon. Alle solche Widersprüche sind nur scheinbar: sie lösen sich sofort, wenn man dem Vers seine ihm zukommende Sprechart, die so gut wie immer ethisch gefärbt ist, gibt. Das in § 15 und 22 Mitgeteilte möge dazu anleiten.

Ist nun das Metrum eines Gedichts, einer Versart aus der prosaischen Schallform der Rede nicht abzuleiten, sondern etwas Neues, das zur Sprache hinzukommt, steht es andererseits selbst in weniger guten Versen nur selten wirklich im Widerspruch zu der natürlichen Schallform der prosaischen Sprecharten, so bleibt bloß die Alternative: es ist seiner Natur nach so elastisch, daß es sich unbeschadet seiner Selbständigkeit im Ganzen, doch im einzelnen der natürlichen Schallform völlig anschmiegt, oder es ist im einzelnen Dichterwerk, in der einzelnen poetischen Gattung erst Ergebnis eines Kampfes und Kompromisses zwischen der Sprache und einer zu erschließenden unelastischen Form. Im letzteren Falle muß man voraussetzen, daß beide Parteien auf gewisse Eigenheiten ihrer Natur verzichtet und sich auf eine Form geeinigt haben, die von beiden wesentliche Bestandteile, nun aber in wechselseitiger Durchdringung enthält.

Das letztere ist der Fall. Die charakteristische, meist scharf umrissene Form einer Vers- oder Gedichtart entsteht, indem sich eine starre, unelastische Kunstform von eigenem Rhythmus und Melodie zuerst die Schallform der für den poetischen Zweck gerade in Betracht kommenden, so gut wie immer ethisch gefärbten Sprechart fast völlig unterwirft, dann aber diese letztere ihre Rechte geltend macht und immer mehr von den ihr wesentlichen Eigen-

heiten durchsetzt. So ergibt sich ein fortwährender, historisch noch in sehr vielen Fällen nachweisbarer Kampf, dessen jeweilige Ergebnisse in aufeinanderfolgenden ‚Stilarten' ein und derselben ‚Form' vorliegen. Der Kampf hat den Sinn einer Lockerung, Umbildung, ja manchmal beinahe Auflösung der alten starren Form und zwar in der Richtung auf die Prosaform der zugehörigen Sprechart hin. Solche Stilarten können dann, einmal gewonnen, trotz ihres verschiedenen Alters n e b e n einander gebraucht werden. Das gilt von der Schallform im weitesten Sinne, nicht nur vom Rhythmus, sondern auch von der Melodie.

Diese tyrannische starre Form stammt nun fast immer aus der Marsch-, Tanz- oder Reigenmusik. Vielleicht, jedenfalls ganz selten, auch aus Musik, die zu gewissen gleichmäßig verlaufenden Arbeiten gemacht wurde. Der historische Verlauf war ein doppelter. Entweder wurden ausgeprägt orchestischen Werken von bestimmtem Rhythmus und instrumentaler Melodie Texte untergelegt bezw. Lieder in solcher Form verfertigt, oder man sang (bezw. sprach) gleich von vornherein zur Bewegung, ohne der instrumentalen Melodik Einfluß zu verstatten. Im ersten Falle bekam man ‚Bewegungslieder' von streng instrumentalem, im andern von streng vokalem Melodiecharakter. Übergänge der einen Art zur andern sind natürlich bald eingetreten. Wurde zur Bewegung nur gesprochen, so ergaben sich Formen wie die der Abzählsprüche der Kinder. Diese haben aber in der deutschen Literatur keine bedeutsame Entwicklung gehabt und dürfen in dieser Arbeit außer Betracht bleiben.

Allmählich wurde nun bei fortschreitender Kunst das Orchestische (Marsch- und Tanzmäßige) in Rhythmus und Melodie abgestreift: es entwickelte sich eine Fülle von Formen und Stilarten, gesungenen und gesagten, von streng orchestischen an bis zu ganz freien, die den Zusammenhang mit der alten orchestischen, starren Form kaum noch ahnen lassen, dagegen in künstlerisch abgeklärter Weise die mannigfachen Sprecharten spiegeln.

Für die ältere Zeit, also die althochdeutsche und mittelhochdeutsche Periode, kommen, soweit ich beurteilen kann, fast nur Bewegungslieder mit vokaler Melodik in Betracht. Die mit spezifisch instrumentaler sind selten. Die instrumentale Melodik wird im Liede erst seit dem 16. Jahrhundert, besonders im 17./18., bedeutsam. Diese Vokalmusik wird aber mit Recht nicht mehr in der deutschen Verslehre berücksichtigt. Das Musikalische wiegt hier doch schon zu sehr vor. Sonst würde man wohl die Umwandlung des Liedstils des 17./18. Jahrhunderts durch Schubert, Schumann, Rob. Franz, H. Wolf als Beispiel für das Eindringen mehr vokaler, mannigfache Stimmungen spiegelnder Melodik in eine mehr instrumentale anführen dürfen.

Nur die allerwenigsten poetischen Formen der deutschen Literatur sind aber auf diesem Wege entstanden. Viele sind aus fremden Literaturen als fertige Formen für bestimmte Literaturerzeugnisse übernommen worden. In solchen Fällen kämpft die deutsche Sprachform nicht mit einem orchestischen rhythmisch-melodischen Gebilde, sondern mit einem fremden Metrum bezw. einer metrischen rhythmisch-melodischen Form verschie-

denen Charakters. Aber mögen Metra und metrische Melodien noch so lange von Volk zu Volk wandern, zu irgend einer Zeit und irgendwo sind ihre ältesten Vorfahren doch orchestische Bewegungslieder gewesen.

Allerdings bedenke man noch: hat es eine Literatur erst zu Formen metrischer Art gebracht, also zu metrischen, versmäßigen Rhythmen, die ohne orchestische Körperbewegung existieren, so können nach ihnen als Muster und durch Variation oder Kombination neue gebildet werden. Deshalb darf man nicht von vornherein jede Vers- oder Gedichtform der deutschen Literatur unmittelbar aus älteren deutschen Bewegungsliedern oder von fremden Mustern herleiten. Sie kann in Anlehnung an vorhandene Formen neu geschaffen sein. Diese drei Quellen deutscher metrischer Formen sind immer nebeneinander geflossen.

Noch verwickeltere Verhältnisse haben sich ergeben. Eine Form kann durch Entlehnung als reine Sprech- oder Singform benutzt worden sein. Dann wurde sie zur Orchestik gesungen und nun für diesen Zweck umgemodelt. Von da kann sie sich wieder zur Form ohne Orchestik entwickelt haben.

Gemäß dem weiten Inhalt, den ich oben § 1 dem Begriff Verslehre gegeben habe, müßte ich bei der Darstellung dieser Entwicklungen die ganze Schallform, Rhythmus, Melodie, Wohllaut etc. berücksichtigen und zeigen, wie das Bedürfnis der Dichter die Form des ursprünglichen Bewegungsliedes bezw. das entlehnte Metrum durch Berücksichtigung der prosaischen Schallform umgearbeitet hat. Diese Aufgabe zu lösen, ist teilweise unmöglich, da es ja an alten Quellen für die deutsche Liedmelodie fehlt. Die Jenaer Liederhandschrift (14. Jahrhundert) ist das älteste sichere Material, das wir haben. Andererseits würde die Arbeit die Kraft eines Menschen übersteigen. Ich ignoriere deshalb in diesem Teile alle Bestandteile der Sprachform außer dem Rhythmus (und Metrum). Was ich darüber weiß, werde ich bei der Besprechung der einzelnen Formen anführen. —

Alle deutschen Metra gehen auf ‚Bewegungslieder' zurück. Entweder unmittelbar, so daß sie in nationaler Kunstübung aus ihnen entwickelt sind, oder mittelbar, sei es, daß der Entwicklungsprozeß außerhalb der deutschen Literatur vollzogen ist, sei es, daß es sich um Variation bezw. Kombination vorrätiger Formen, gegebenenfalls um Analogieschöpfungen handelt.

Als metrische Formen sind sie innige Verbindungen bezw. Kompromisse zweier Bestandteile: der sprachlichen Schallform und einer orchestischen, bezw. eines entlehnten Metrums, das bereits solchem Kompromisse sein Dasein verdankt. Die Schallform der ungebundenen deutschen Rede ist in § 2 ff. beschrieben. Zum Verständnis unserer versmäßigen Poesie ist noch nötig, kurz das Wesen jener strengen orchestischen Form zu schildern, die Art ihrer Verbindung mit der prosaischen Form anzugeben und den Verlauf des oben skizzierten Kampfes im einzelnen darzulegen. Genaueres findet man in der Rhythmik der Jenaer Handschrift und dem Rhythmus des französischen Verses.

§ 17.

Der Rhythmus und seine Arten. Metrum.

Welches ist das Wesen, welches sind die für uns in Betracht kommenden Formen des orchestischen Rhythmus? Ehe ich darauf antworte, einige Bemerkungen über Rhythmus überhaupt und seine Arten.

Ganz wie ‚Akzent' wird auch der Begriff des Rhythmus viel zu eng gefaßt. Entweder denkt man nur an ausgesprochen ‚taktmäßige' Musik oder an Poesie, die einen regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung nach irgend einem bekannten Versmaß enthält. Man schiebt dabei das im weitesten Sinne Taktmäßige in den Vordergrund. Andere denken unter dem Einfluß des von Westphal wieder belebten Aristoxenos vor allem an die Zeitgliederung und verstehen unter Rhythmus eine Anordnung von Zeitwerten (τάξις χρόνων). Aber es gibt Musik, die rhythmisch ist, ohne Takt zu haben (Recitativ); und die bloße Zeitgliederung genügt nicht, schon weil der Wechsel von Schwer und Leicht mit zum Rhythmus gehört. Ich kann hier keine Begriffsbestimmung vornehmen. Doch liegen die Dinge beim Begriff ‚Rhythmus' ähnlich wie beim Begriff ‚Akzent'.

Rhythmus ist nach meiner Ansicht jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge. Das Wort Gliederung verstehe man, wie § 4 bei Akzent, als Resultat des Gliederns, dasselbe in abstracto vorgestellt. Auch der Rhythmus hat drei Bestandteile:

1. Eine ganz bestimmte verschiedenartige Schwere der unterscheidbaren Teile der Gliederung und eine ganz bestimmte Abstufung dieser Schweregrade gegeneinander.

2. Eine ganz bestimmte Dauer der Teile und bestimmte Abstufung der Dauerwerte gegeneinander. Bestimmend für die rhythmische Schwere und Dauer ist dabei natürlich die Forderung der Wohlgefälligkeit. Sie wirkt darin, daß die Schwere- und Dauerwerte eines Rhythmus ausgewählte, an Zahl beschränkte und wohl unterscheidbare sind. Das einzelne lehrt die allgemeine Rhythmik.

3. Eine ganz bestimmte einheitliche Zusammenfassung der Teile und gegebenenfalls der bereits durch Zusammenfassung entstandenen Gebilde. Auch die Art der Zusammenfassung wird durch die Forderung der Wohlgefälligkeit bedingt. Sie ist deshalb a) eine systematische, d. h. sie erzeugt eine Gruppierung, die in mehreren Ordnungen übereinander aufsteigt, sie ruht b) auf dem Prinzip der Zweiteiligkeit und c) dem Prinzip der Wiederholung und Entsprechung des Gleichen oder Ähnlichen. Die Ähnlichkeit oder Gleichheit muß dabei deutlich merkbar sein.

Das Wesen des Rhythmus erfaßt man nur, wenn man diese drei Bestandteile gleichmäßig berücksichtigt. Die rhythmischen Theorien leiden alle daran, daß sie nur einen oder einige derselben beachten.

Rhythmus können nur Vorgänge haben. Architektur und Plastik kennen ihn also nicht, weil ihre Formen diejenigen ruhender Massen sind.

Indessen ist hier Rhythmus doch nicht ausgeschlossen: wenn sich nämlich die Betrachtung ruhender Massen in einem zusammenhängenden Vorgang vollzieht (Durchwandeln einer durch Säulen und Nischen gegliederten Kirche, Verfolgen der Bögen durch die ganze Kirche hin u. a. m.). Die Vorgänge müssen ferner sinnlich wahrnehmbare sein. In erster Linie durchs Ohr, dann auch durchs Auge oder mit dem Tastsinn (im weiteren Sinne verstanden). Die natürlichen Formen von Vorgängen der letzten beiden Arten sind weit weniger leicht zu rhythmisieren als die von akustischen. Insbesondere bleiben wahrgenommene Bewegungen des eigenen Körpers als solche etwas unklar, ineinander verschwimmend. Doch scheinen die Anlagen der einzelnen Menschen hier verschieden zu sein. Ich bin wesentlich akustisch veranlagt, demnächst steht das Motorische. Die Vorgänge müssen einer Gliederung fähig sein. Ein gleich stark ausgehaltener Ton ist des Rhythmus nicht fähig. Rhythmische Vorgänge müssen sich also aus unterscheidbaren Teilen zusammensetzen, sie müssen — für die Gliederung — letzte Elemente aufweisen. Das Wohlgefallen endlich muß an der Gliederung als solcher haften, nicht an der Qualität der Elemente, z. B. an der Klangfarbe der Töne. Es muß also noch vorhanden sein, wenn z. B. Töne von an sich mißfälligem Klang an Stelle der wohlgefälligen treten.

Vorgänge der Natur wirken an sich niemals rhythmisch. Rhythmus entsteht nur durch Eingreifen des Geistes. Weder das Rauschen des Meeres noch der Fall der Regentropfen ist an sich rhythmisch: beide Vorgänge sind gleichmäßig monoton, rhythmuslos. Der Mensch kann, um der unerträglichen Monotonie dieser natürlichen Gliederungsformen zu entrinnen, dieselben rhythmisieren, er kann in die Vorgänge von sich aus einen Rhythmus ‚hineinlegen'. Dann tritt er ihnen aber aktiv, nicht rein passiv gegenüber. Auch der natürliche Gang des Menschen, seine schlagenden, stampfenden, ziehenden Arbeitsbewegungen sind an sich rhythmuslos. Tritte und Bewegungsmomente bleiben isoliert oder verbinden sich planlos und wechselnd, übrigens fast immer im Anschluß an die begleitenden Geräusche, nicht auf Grund des motorischen Bestandteils. Sogar der geregelten Marschbewegung beim Exerzieren im Tritt fehlt der Rhythmus: bei ihr kommt es lediglich darauf an, einen Tritt dem andern recht gleich zu machen. Erst wenn sich die Aufmerksamkeit auf die Form dieser Körperbewegungen richtet und ihre Eintönigkeit bemerkt, tritt die Neigung hervor, sie zu rhythmisieren, ‚Takte zu bilden'. Aber diese ‚taktmäßige' Rhythmisierung erleichtert die Arbeit nicht: für diese ist Gleichmäßigkeit und Gleichwertigkeit aller Momente bei automatischem Ablauf immer das Bequemste. Sie bringt nur einen flüchtigen Reiz hinzu, der nach kurzer Zeit quälender wird, als die frühere Rhythmuslosigkeit der unbeachteten Vorgänge je war. Deshalb wird das wahrnehmende Subjekt schnell dazu gedrängt, kompliziertere, länger wohlgefällige Gliederungen herzustellen, vom simplen ‚Takt' zum Rhythmus überzugehen oder aber die Aufmerksamkeit abzulenken. Im erstern

Falle wird der Zweck der Arbeit bald empfindlich beeinträchtigt; jeder merkt das ohne weiteres, der sich einmal bemüht, beim Gehen oder Exerzieren durch stärkeres und schwächeres Auftreten dauernd wohlgefällige oder auch nur erträgliche Gliederungsformen hervorzubringen. Im andern Falle kann der Zweck der Arbeit durch Gleichmäßigkeit und Gleichwertigkeit der Momente gut erreicht werden. Aber der formale Reiz des Vorgangs fällt weg.

Der Mensch ist in Fällen solcher Art schon früh auf ein Auskunftsmittel verfallen: er musiziert zur Bewegung, entweder instrumental oder vokal. Auch bloßes Sprechen kommt vor. Nun geht oder marschiert oder arbeitet er in den mehr oder weniger gleichmäßigen Bewegungsmomenten, die der Zweck der Arbeit fordert. Die Form der Bewegung bleibt jedoch als solche normalerweise ganz unbeachtet, sie ist dann völlig indifferent, rhythmuslos. Die Aufmerksamkeit heftet sich ganz an die ‚begleitende' Musik. Diese wird im Lauf der Geschichte zu immer wohlgefälligeren Rhythmen entwickelt: hier hat die Komplikation keine Grenze, weil ihr ja durchaus keine Komplikation der Bewegungsmomente parallel läuft. Die Form des zugehörigen Bewegungsvorgangs ist vielmehr — dies beachte man wohl —, wenn sie überhaupt bewußt wird, nur ganz undeutlich und schattenhaft im Bewußtsein vorhanden. Der Rhythmus der Musik ist durchaus nicht gleich der Form des Arbeitsvorgangs, den sie begleitet, sondern wesentlich ein Produkt des schöpferischen Geistes. Aber er entspringt doch nicht ganz frei aus dem Geiste des Menschen. Er wird zum Teil durch die natürliche, rhythmuslose Form der parallelen Bewegung bedingt. Die Töne oder tönenden Silben werden auf die einzelnen Momente der Bewegung verteilt; die Anzahl und die Dauer der rhythmischen Elemente (bezw. der sie vertretenden Ton- oder Silbengruppen) wird deshalb von dem Bewegungsvorgang bestimmt. Das Nächstliegende z. B. bei einer Marschmusik ist, jedem Tritt einen Ton oder eine Silbe zuzuteilen. Dann wird auch das Tempo der Musik durch die Marschbewegung geregelt. Ferner liegt es bei so gleichmäßigen Bewegungen wie dem Gehen nahe, in der Musik jedesmal zwei Elemente zu einer kleinen Gruppe zu verbinden: denn solche zweiteiligen Gruppen stellen sich immer zunächst — wohl aus psychischen Gründen — ein, wo eine einförmige Bewegung oder eine einförmige Reihe gleichartiger Schälle rhythmisiert wird. Zweiteilige kleinste Gruppen liegen der Marschmusik bei Anlehnung an den Bewegungsvorgang also besonders nahe. Man verstehe die Sache aber nicht falsch. Die zweiteilige kleine Gruppe entnimmt die Musik nicht etwa dem Arbeitsvorgang, den sie begleitet; ebensowenig wie die ‚Hebung' oder die ‚Senkung'. Sie ist auch durchaus nicht an sie gebunden. Jene Form liegt ihr nur besonders nahe, weil die ‚taktmäßig zweiteilige' Gruppe diejenige ist, welche sich beim einfachen Rhythmisieren gleichmäßiger, aus wesentlich gleichen Momenten bestehender Vorgänge am ersten einstellt. Die Gleichmäßigkeit der rhythmischen, durch Links und Rechts bedingten Grundbewegung der

Musik $\underset{l}{\overset{\prime}{-}}\ \underset{r}{-}\ \underset{l}{\overset{\prime}{-}}\ \underset{r}{-}\ \underset{l}{\overset{\prime}{-}}\ \underset{r}{-}\ \cdots$ wirkt dann auch weiter in die höheren Ordnungen hinein. Die Marschmusik gliedert sich deshalb immer sehr einfach und übersichtlich.

Was bei der Marschbewegung nachweislich oft eingetreten ist und sich auch heute noch fortwährend wiederholt, mag auch bei andern Arbeitsbewegungen, z. B. Rudern, Wiegen der Kinder, Stampfen von Feldfrüchten u. a. m. eingetreten sein. So ergeben sich historisch Rhythmen, die zwar nicht aus Arbeitsbewegungen oder Arbeitsrhythmen, aber doch zur Arbeit und in Anlehnung an deren natürliche (rhythmuslose) Form entstanden sind. Indessen spielt die Arbeit in der Rhythmik durchaus nicht die Rolle, die ihr z. B. Bücher in seiner bekannten Studie zuweist.

Sind Arbeitsbewegungen im strengen, ökonomischen Sinne als solche eigentlich immer rhythmuslos und müssen es aus praktischen Gründen sein: die Form der reinen Körperbewegung ist sehr wohl des Rhythmus fähig. So im Tanz. Tanzbewegungen beschränkt kein Arbeitszweck. Hier kann der rhythmisch schaffende Geist die Bewegung des Körpers modeln, wie er will: das Rhythmisieren findet seine Grenze nur an der Beweglichkeit des Körpers, an der Schwierigkeit, den Körperschwerpunkt zu verrücken, an dem Grade des Gefallens, der erreicht werden kann. Tänze gibt es der verschiedensten Art, auch wenn wir von den häufigen mimischen Bestandteilen absehen. Die verschiedensten Schritte und Körperbewegungen werden kombiniert. Bewegungen nach links und rechts, vorwärts und rückwärts treten dazu. Nun ist allerdings zu beachten: die Bewegungswahrnehmung, die auf den Tast-, Muskel-, Sehnen-, Gelenk- und statischen Empfindungen beruht, ergibt für sich keine sehr scharfe rhythmische Form. Die Elemente eines rein motorischen Vorgangs scheiden sich viel weniger genau als Töne oder Silben. Der Rhythmus solcher Tänze wird deshalb nicht nur von der gefühlten (oder gesehenen) Bewegung, sondern sehr wesentlich auch von dem beim Tanzen unvermeidlichen Geräusch getragen. Man hat das auch von jeher gefühlt. Darum tanzt man gern auf der Diele oder gestampftem Boden. Die Tänzer der Naturvölker behängen sich mit rasselndem Schmuck. Der Spanier klappert mit Castagnetten, mit Tambourin. Man findet bei Naturvölkern einen Dirigenten, der Schallbretter schlägt, oder einen Chorus, der in die Hände klatscht. Vielfach Begleitung von Trommel und Pauke. Schließlich dazutretende Spiel- oder Singmusik. Und nun beachte man: während die Musik den Arbeitsvorgängen erst Rhythmus hinzufügt, ohne doch die Arbeitsbewegung selbst dauernd wirklich rhythmisch zu machen, muß sich beim Tanze die Musik nach der Form des Tanzes, die schon rhythmisch ist, richten. Die primitive Tanzmusik folgt dem Rhythmus der Tanzbewegung: der Rhythmus des Tanzes drückt sich der Musik ein. Die Tanzbewegung selbst ist rhythmisch, die Musik auch: beide Bestandteile sind für die Gesamtwirkung wesentlich, sie heben sich wechselseitig.

Entwickelt sich die Musik reicher, so wird sie von der, immer etwas einfachen, Bewegungsform unabhängiger: sie verschiebt manchmal die Gruppengrenzen, die der Tanz an die Hand gibt, insbesondere werden die Gruppen der höheren Ordnungen reicher ausgestaltet. Aber sehr vieles der Bewegungsform bleibt. Man denke an den Polkaschritt, die Pasgruppe des Rheinländers, die auch in der Musik ihre Parallele haben.

Was vom Tanz gilt, gilt auch vom Reigen, d. i. der einfachen, aber in ihrer Form rein subjektiv ausgestalteten Schreitbewegung.

Marsch-, Tanz-, Reigenmusik sind in ihrer rhythmischen Form wesensverwandt. Es handelt sich bei allen um Verwertung, Nachahmung bezw. Weiterentwicklung der Formen von Bewegungsvorgängen, bei denen die relativ schwere Masse des menschlichen Körpers bewegt wird, insbesondere durch die Tätigkeit der Füße. Solche Körperbewegungen bestehen daher entweder, wie Marsch, Reigen, manche Tänze, einfach aus den mehr oder weniger nuancierten, aber wesentlich gleich lange dauernden Tritten der Füße oder aus deutlich gegeneinander abgesetzten, einfachen oder zusammengesetzten Gruppen solcher Tritte (z. B. Polka, Walzer, Rheinländer) oder aus solchen Gruppen zeitlich verschiedener Tritte. Prinzipielle Zeitgleichheit der Tritte — kleine Unterschiede kommen nicht in Betracht — ist weitaus das Häufigste. Nur im Ballett habe ich Beispiele des dritten Falles gesehen, und auch da nur selten in kontinuierlicher Form.

Die Marsch-, Tanz-, Reigenmusik ist deshalb rhythmisch mannigfaltig gegliedert: von der eintönigen Wiederholung eines kürzeren oder längeren, der Tanzfigur entsprechenden Motivs, über das in mehreren Ordnungen sich erbauende strophenartige Sätzchen bis zum reich gegliederten, mehrteiligen Kunsttanz ist es ein langer Weg. Heutzutage wird die Tanzfigur im Baß meist in fester, sich gleichbleibender, daher auch monotoner Form nachgebildet: über ihr erbaut die Melodie ihr eigenes wohlgegliedertes rhythmisches Gebäude. Sie bestimmt die Gliederung des Gesamteindrucks für den unbefangenen Hörer. Dem scharf prüfenden Rhythmiker entgeht aber nicht, daß die Baßrhythmen, z. B. was die Art der Zusammenfassung der Elemente anbetrifft, sehr oft ihre eigenen Wege wandeln. Es gibt nicht nur Polyphonie, sondern auch Polyrhythmie.

Rhythmen, die sich in der geschilderten Weise an oder aus oder über Formen solch ‚orchestischer' — das Wort im weitesten Sinne gefaßt — Bewegungen entwickeln, nenne ich ‚orchestisch'. Man findet sie in der unbegleiteten wie in der mit Sprache und vokal oder instrumental begleiteten ‚Orchestik'. Aber man findet sie auch in reiner Spielmusik (konzertmäßige Tanzmusik und ihre Weiterbildungen,[1]) eine historische Reihe, an deren Ende gewisse Teile der Sonate und Symphonie stehen), in reiner Singmusik. Denn bekanntlich löst sich die Verbindung von Bewegung und Begleitung in manchen Gattungen und schlagen die freigewordenen Formen

[1]) Besonders die Suite.

der Begleitung eigene Bahnen ein, zunächst allerdings solche, welche die alten orchestisch-rhythmischen fortsetzen.

Eine andere Art von Rhythmus ergibt sich, wenn der rhythmische Trieb den Vorgang des Sprechens erfaßt: es entsteht der sprachliche Rhythmus. Die Gliederung, die der prosaischen Rede natürlich ist, ist der Akzent. Derselbe ist von Natur unrhythmisch oder, wie meist, rhythmuslos. Aber die akzentuelle Form kann auch rhythmisch gemacht werden. Der prosaische Rhythmus der verschiedenen Stile (lyrischer, rhetorischer) spielt in der Literatur eine große Rolle.[1]) Wie sehr er sich vom orchestischen unterscheidet, fühlt jeder, der die rhythmische Form der Wertherstelle mit der einer Polka oder eines Marsches vergleicht. Wird rhythmische Prosa oder Prosa rhythmisch komponiert, z. B. im Seccorezitativ, im gregorianischen Accentus oder Concentus, so ergibt sich als weitere Spielart des sprachlichen Rhythmus der rezitativische und gregorianische. Werden diese Stilarten instrumental nachgeahmt, dann gibt es sprachlichen Rhythmus in reiner Spielmusik: z. B. Beethovens Baßrezitative in der IX. Symphonie, Anfang der Sonate pathétique. Begleitet man das prosaische rhythmische Wort bezw. die daran entwickelten musikalischen Gattungen mit eindrucks- oder ausdrucksvoller Gestikulation, so ergibt sich der gestikulatorische Rhythmus, der allein, ohne akustische Begleitung freilich ebensowenig möglich ist als der lautlose Tanz. Isadora Duncan führt gelegentlich Beispiele dieser Art meisterhaft vor.

Ergreift der rhythmische Trieb den reinen musikalischen Ton, so kann er am freisten schalten: es entsteht der melische Rhythmus. Dessen Formen werden ganz subjektiv bestimmt. Ohne Rücksicht auf eine dem Stoffe von Natur eigene Gliederung (Trittgruppe, Akzent) kann einer Tonreihe der Rhythmus verliehen werden, der der Gemütslage des Subjekts am besten entspricht. Es entstehen Rhythmen von eigentümlich freier, schweifender Art, die, wie mir scheint, der reinste musikalische Ausdruck, ja vielleicht überhaupt der vollkommene Abdruck der psychischen Gliederung der Gemütsbewegungen sind. Sie bilden die charakteristischen Formen der Gefühls-, Stimmungs- und Affektverläufe geradezu nach. Man trifft solche melischen Rhythmen an in den langen Melismen des gregorianischen Gesanges, in der wunderbar stimmungsvollen, schweifenden Weise, die der Hirt im III. Akt von Wagners Tristan auf dem englischen Horn bläst, in der Nachahmung des Nachtigallenschlags in einem anmutigen Klavierstück Couperins, im Triller, im Waldidyll des Siegfried, in der Szene am Bach von Beethovens Pastoralsymphonie[2]) u. o. Werden zu solchen Rhythmen Ausdrucksbewegungen gefügt, so nehmen diese am melischen Rhythmus teil (melisch-motorischer Rhythmus). Ebenso Worte (melisch-sprachlicher Rhythmus). Weil die melischen Rhythmen so innig mit der Form der Gemütsbewegungen verknüpft sind, haben sie an sich schon enge Be-

[1]) S. oben S. 134.

[2]) An den zwei letzten Stellen freilich nicht ganz rein. Vgl. S. 156 oben.

ziehungen zur ethisch gefärbten rhythmischen Prosa. Vielleicht muß man deren Gliederungsformen überhaupt als Kompromisse zwischen sprachlicher (akzentueller) und melischer Form auffassen. Dann gäbe es nur zwei ganz reine Rhythmusarten. Über den oben erwähnten ‚architektonischen', ‚optischen' Rhythmus brauche ich hier nicht zu reden. —

Wird zum Marsch oder Tanz gesungen, so treten zwei Gliederungsweisen in Gegensatz: die des Bewegungsvorgangs und die der Sprache (der Akzent). Beide unterscheiden sich von Natur merklich. Streng genommen ist also der entstehende Rhythmus in solchen Fällen nicht rein, sondern ‚gemischt'. Er ist das Ergebnis eines Kompromisses. Dasselbe gilt von dem Fall, in dem sich melischer Rhythmus und Akzent verbinden. In R. Wagners Tristan kommt das besonders deutlich zum Vorschein. Dies Musikdrama ist seinem Grundcharakter nach melisch-rhythmisch, doch übt der Sprachakzent seine Wirkung aus. Abziehen muß man natürlich die Stellen, wo Wagner mit orchestischen Rhythmen charakterisiert (z. B. den Kurvenal).[1]) Es gibt also offenbar auch ‚gemischten' Rhythmus und mannigfache Arten desselben. In vielen Fällen, z. B. beim Marsch- und Tanzlied, herrscht der orchestische Rhythmus so sehr vor, daß der Sprachakzent kaum Einfluß bekommt. In solchen Fällen kann man ganz wohl bloß von orchestischem Rhythmus reden. Es gibt aber Stilarten, in denen das rhythmische Produkt der kombinierten Gliederungen nicht so absolut von einer derselben beherrscht wird. Diese sind es, in denen sich der Hörer des Mischungscharakters am deutlichsten bewußt wird. Die Mischrhythmen sind ungemein beliebt, dieser Art gehören wohl die meisten Rhythmen an. Die Kunst hat deren zu besonderer Wirkung eine Fülle erzeugt und ihre Nuancen noch dadurch ins ungemessene gesteigert, daß sie das Verhältnis beider Bestandteile sehr verschieden macht, analog dem, was der vorige Paragraph über die Entstehung der metrischen Formen sagt.

Von Unterarten des gemischten Rhythmus sind nachweisbar:

1. Orchestischer Rhythmus + sprachlicher Akzent, d. h. der orchestische Rhythmus bildet die Grundlage, das Sprachliche kommt in verschieden starker Beimischung dazu. Das Ergebnis sind zahlreiche Mischarten, deren Gliederungsweisen bald mehr orchestischen, bald mehr akzentuellen Charakter tragen;
2. Akzent + orchestischer,
3. orchestischer + melischer,
4. melischer + orchestischer Rhythmus,
5. Akzent + melischer Rhythmus,
6. melischer Rhythmus + Akzent;
7. sprachlicher Rhythmus + orchestisch-sprachlicher,
8. melischer + orchestisch-sprachlicher, also Rhythmus, dessen Form sich aus einer Verbindung aller drei Rhythmusarten erklärt. Für solche

[1]) Vgl. auch S. 156 oben.

Rhythmen mit melischer Grundlage finden sich in der mittelalterlichen Vokalmusik (Sequenz!) Beispiele.

Für die deutsche Verslehre kommt fast nur Nr. 1 in Betracht. Zur Erklärung einzelner Gattungen bedarf man auch Nr. 2, 7 und 8. —

Die Form der Poesie, soweit diese in die Verslehre gehört, ist ‚metrisch'. Ich habe das Wort bisher schlechthin gebraucht. Aber was ist Metrum?

‚Metrum' ist ein Begriff, der sehr viel enger ist als ‚Rhythmus'. Denn jedes metrische Werk hat Rhythmus, aber nicht jeder Rhythmus hat Metrum. Metrum fehlt der rhythmischen Prosa, dem Rezitativ; es fehlt der melisch-rhythmischen Musik. Man spricht gewöhnlich nicht von Metrum, wo es sich um Instrumentalmusik handelt; auch nicht bei Vokalmusik, wenn der Schwerpunkt des Kunstwerkes im Musikalischen liegt. Wenigstens hat man erst in neuester Zeit (M. Hauptmann, H. Riemann) den Begriff Metrum musikalisch erweitert.

Nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch gibt es also Metrum vor allem in versmäßig gebundener Rede. Man wendet den Begriff auf Musik nur dann an, wenn es sich um Singmusik handelt, bei der entweder der Schwerpunkt im Text liegt oder doch die Form des Textes für die der Melodie maßgebend bleibt. Dies ist der Fall bei der homophonen, monodischen Vokalmusik der Antike und des Mittelalters, z. B. in der Lyrik Pindars, der Tragiker, der Minne- und Meistersinger. Für die polyphone Musik der mensuralen Epoche trifft es nicht mehr zu. Doch übt hier die Gliederung metrischer Texte noch starken Einfluß auf die der Melodie aus. Man darf deshalb auch auf Grund des normalen Sprachgebrauchs wohl von einem ‚metrischen Bestandteil' der mensuralen Formen reden.

Die Rücksicht auf die Form versmäßig gebundener Rede beherrscht die Bedeutungssphäre des Wortes durchaus. Diese Beschränkung ist durch die Geschichte des Wortes gegeben. Metrum, griechisch *μέτρον*, bedeutet ‚Maß'. Die Griechen wendeten das Wort auf Versdichtung an, in verschiedener Bedeutung je nach dem Maß, das sie anlegten. Es bedeutete bei ihnen den ‚Vers', *στίχος*, der, eine Zeile füllend, zunächst geeignet schien, Dichtungen abzumessen. Es bedeutete auch ‚Versteil': die Dipodie des dramatischen Dialogverses, der darum *τρί-μετρον* hieß; auch den einzelnen *πούς* der epischen Zeile, des *ἑξά-μετρον*. Umfassender war die Bedeutung, wenn man z. B. von den *metra Horatiana* redete, d. h. den Strophenformen des Horaz. Immer bestimmte sich das Wesen des Metrums quantitativ nach so und so viel *χρόνοι πρῶτοι* oder *morae*, und nach dem jeweiligen *λόγος ποδικός* (1 : 1, 1 : 2 etc.). Dies entsprach durchaus dem quantitierenden Versprinzip der Alten.

Im Mittelalter bekam das Wort eine prägnante Bedeutung. Es bezeichnete alle nach antiker Weise, d. h. quantitierend gebauten Verse und Strophenarten. Der Gegensatz dazu, *rhythmus*, galt für die Verse, die nicht quantitierend waren (Zarncke, Leipz. Sitz.ber. 23 (1871) S. 35 ff.). Von diesen

waren die romanischen ‚alternierend' (mit ‚Tonsilben'), die germanischen ‚akzentuierend', ohne daß das Mittelalter den Unterschied begrifflich erfaßt hätte. Weil die *rhythmi* gewöhnlich reimten, hat *rhythmus* (prov. *rim*, frz. *rime*, *rithme*; mhd. *rîm*, nhd. *Reim*) die Bedeutung ‚Reimvers' oder — dies allerdings seltener — ‚Endreim' bekommen. Noch heutzutage liegen die Bedeutungen von Reim = Reimvers und = Endreim nebeneinander, wenngleich wir die letztere Bedeutung als die vorherrschende empfinden.

Das Wort *Metrum* verlor in neuerer Zeit allmählich die Beziehung zur quantitierenden Technik. Wie es scheint dadurch, daß man seit dem 16. Jahrhundert die neubelebte alte Metrik auf die Verse der Nationalliteraturen anwendete. Man redet nun auch vom ‚Metrum' deutscher Verse. Auch akzentuierende Verse gehören jetzt in die ‚Metrik'. ‚Versmaß' ist die Übersetzung des antiken Wortes.

Es wäre durchaus falsch, z. B. ‚Versmetrum' schlechtweg mit ‚Versrhythmus' gleichzusetzen. Denn unser Sprachgebrauch ist — übrigens durchaus im Sinne der Antike — weit davon entfernt, unter Metrum auch die Gliederung eines einzelnen Verses, einer einzelnen Strophe, eines Gedichtes mit allen ihren Einzelheiten zu verstehen. Metrum geht immer auf die ganze, traditionell gewordene Art. Der Begriff enthält, auch in der Beschränkung auf versmäßig gebundene Rede, noch immer weniger als ‚Rhythmus'. Das Metrum des Blankverses ist etwa:

$$X \backsim X \backsim;\ X \backsim X \backsim X \backsim (X).$$

Es umfaßt: 1. Zahl der Hebungen und Senkungen, 2. ihre allgemeine Anordnung, 3. Versende, 4. Binnencäsur von wechselnder Stellung. Neuerdings vielleicht noch 5. die ‚monopodische' oder ‚dipodische' Struktur. Das ‚Metrum' hebt offenbar bloß die auffälligsten, am leichtesten erkennbaren Merkmale des Rhythmus dieser Versart heraus und vereinigt sie zu einem Begriff. Dessen Inhalt für sich, in abstracto zu veranschaulichen, dient dann der übliche metrische Schematismus ($X \backsim$ oder $\cup -$ etc.) und das Skandieren mit *tatám tatám*.... Die Merkmale, die begrifflich abgelöst werden, sind, wie gesagt, die auffälligsten. Es sind nicht immer gerade die wesentlichen. So z. B. gründet sich die nationale französische Metrik auf die Berechnung der Silbenzahl, eines der unwesentlichen Merkmale des Verses: die wesentlichen Merkmale, darunter vor allem Silbenalternation und Zusammenfall des reinen Wortakzents mit rhythmischer Hebung an fest bestimmten Stellen (‚Tonsilbengesetz'), sind beide erst sehr spät erkannt worden. Aber unverkennbar strebt die Entwicklung der Metrik dem Ziele zu, im ‚Metrum' nicht die auffälligsten, sondern die wesentlichen, die konstitutiven Merkmale der poetischen Schallformen begrifflich zu verbinden. Demnach darf man, gewiß im Sinne der Entwicklung des Wortes, Metrum zunächst definieren als den Inbegriff der wesentlichen rhythmischen Merkmale einer Vers-, Strophen-, Gedichtart. Diese Inbegriffe festzustellen ist in der Tat das Ziel der modernen Theorie der Metra, d. h. der

Metrik. Diese Wissenschaft begnügt sich durchaus nicht damit, das Schema der Quantitäten oder der akzentuellen Schwereabstufungen eines Verses zu ermitteln. Ihr Ziel ist wissenschaftliche Beschreibung der Versarten. Diese Definition von ‚Metrum' macht verständlich, daß der Inhalt des Begriffes im einzelnen Falle mit dem Stande der wissenschaftlichen Erkenntnis wechselt.

‚Metrum' ist also ein Begriff, ein Inbegriff von Merkmalen, die zwar zum Wesen des konkreten, individuellen Gegenstandes gehören, aber dessen Eigenschaften nicht erschöpfen. Metrum ist also etwas Abstraktes, das zur Klassifizierung dient, nichts Reales, was im Verse drin steckte und durch den Vortrag ‚herausgebracht' werden müßte, auch kein geheimnisvolles Wesen, das irgendwo eine metaphysische Sonderexistenz führte. Metra sind abstrakte rhythmische Formen, Allgemeinrhythmen.

Die eben abgelehnte metaphysische Auffassung des Metrums geht auf Aristoxenos, den Schüler des Aristoteles, zurück. Er hat die Ideenlehre seines Meisters auf den Vers angewendet, und ihm nachfolgend hat man gern das Metrum als das εἶδος gefaßt, das die ὕλη der Sprache zum einzelnen Verse bilde. In Anlehnung an Plato hat man der ‚Idee' des Verses dann auch metaphysische Selbständigkeit verliehen. Dieser Begriffsrealismus wirkt in der Scheidung des intentionellen und occasionellen, idealen und realen Rhythmus beim Verse noch nach, eine Lehre, die z. B. W. Scherer und andere nach ihm vertreten. Man wird mit ihr aber den eigentlichen Aufgaben der Verslehre nicht gerecht, da dieselbe nicht nur Metrik, sondern auch die Rhythmik des individuellen rhythmischen Gebildes, ja wie § 1 gezeigt, die Lehre von der künstlerischen Schallform der gebundenen Rede überhaupt umspannt.

Um den Begriff Metrum voll zu verstehen, wird man noch fragen: was heißt denn ‚versmäßig' gebundene Rede? Die Antwort gibt der vorige Paragraph in Verbindung mit dem, was im Anfang dieses gesagt wird. Der Rhythmus einer Rede ist versmäßig (metrisch), wenn er aus der Verbindung orchestischer und sprachlicher Gliederungsweise hervorgegangen ist.

Metrum ist also der Inbegriff der wesentlichen Merkmale von solchen Rhythmen der Poesie, welche ihre charakteristische Beschaffenheit der Vermischung orchestisch-rhythmischer und sprachlicher Gliederung verdanken.

Die Vermischung des orchestischen Rhythmus mit dem Sprachakzent findet sich aber nicht bloß in der Poesie, sondern auch in der Vokal-, ja von da aus übergreifend in reiner Instrumentalmusik (‚Lieder ohne Worte'). Man kann deshalb den Begriff ‚Metrum' nicht wohl auf bloße Rede und auf Vokalmusik, in der der Text herrscht, beschränken. Man muß ihn weiter fassen. Man scheide deshalb Musik- und Sprechmetrum, letzteres Wort ausschließlich für die gesprochene Verspoesie gebrauchend. In beiden Fällen ist Mischung von orchestischem Rhythmus und akzentueller Gliederung das ausschlaggebende Merkmal.

Metrum faßt also die wesentlichen Merkmale einer Vers-, Strophen-, Gedichtart zusammen. Das Metrum des einzelnen Verses, der einzelnen Strophe umfaßt daher nur diejenigen Merkmale, die auch das Metrum ihrer Vers- oder Strophenart in sich vereinigt.

Das Metrum einer Versart zu bestimmen, ist durchaus keine einfache Sache. Die naive Art, ein Schema mit – ⏑ oder ~X aufs Papier zu schreiben, genügt keineswegs. Sie wird immer nur die am meisten ins Auge oder Ohr fallenden Merkmale erfassen, sie kann unter Umständen sehr wichtige ganz übersehen. Ohne genaue rhythmische Analyse ganzer Denkmäler läßt sich die Aufgabe nicht lösen. Wie zu analysieren sei, darüber später. Hier genüge die Bemerkung, daß die meisten metrischen Schemata unserer Handbücher nur als vorläufig betrachtet werden dürfen. Eingehende statistische Untersuchung hat ihre Berechtigung erst zu erweisen, wird sie in vielen Fällen noch berichtigen. Denn sie sind oft oberflächlich und ungenau und lassen nicht erkennen, wie viele Unter- und Spielarten ein Gattungsmetrum haben kann. Sie haben mehr den Wert von Aufgaben als den von Lösungen. Vgl. Rhythm. d. frz. Verses S. 443 f.

Über eine Schwierigkeit, Metra zu bestimmen, wird § 22 f. noch gehandelt werden.

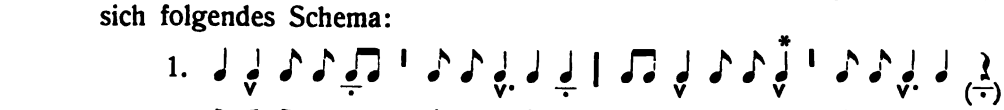
Literatur: SARAN, Jenaer Liederhs. Bd. II; K. BÜCHER, Arbeit u. Rhythmus, 2. Aufl., Leipzig, Teubner, 1899.

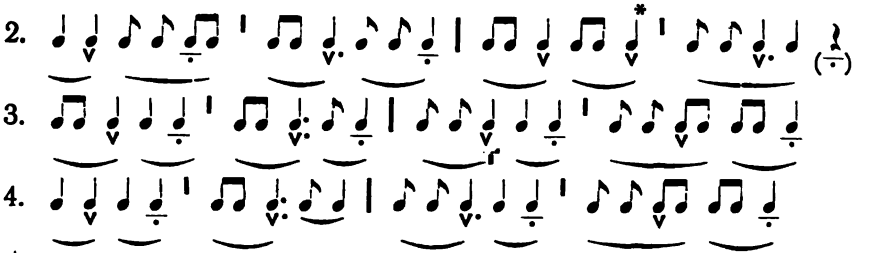
§ 18.

Der orchestische Rhythmus. Takt.

Die Verbindung orchestischer und sprachlicher Gliederungsweise macht das Wesen des Metrischen aus. Beide können sich in sehr verschiedenen Verhältnissen mischen und dadurch Spielarten der Hauptart hervorbringen. Die Formen dieser Spielarten wird man erst dann recht verstehen, wenn man darin den orchestischen Bestandteil vom sprachlichen zu trennen gelernt hat. Die Arten des orchestischen und metrischen Rhythmus zu charakterisieren und ihren Formenschatz darzulegen, ist Sache der allgemeinen Rhythmik. Einige Bemerkungen müssen hier genügen.

Der orchestische Rhythmus tritt am deutlichsten und reinsten hervor im instrumentalen Tanz oder Marsch. Denn der reine Ton kann sich der Gliederung des Bewegungsvorganges völlig anpassen. Deshalb gehe ich vom musikalischen Tanz und Marsch aus. Um ein Notenbeispiel zu ersparen, nehme ich indes die Melodie eines Marschliedes: ‚Wohl auf Kameraden', Lahrer Kommersbuch Nr. 106. Zergliedert man es in seine Gruppen und Elemente, zunächst bloß die Melodie berücksichtigend, so ergibt sich folgendes Schema:

1. 



♩ = Mälzels Metr. 120 (NB. man kontrolliere stets mit der Sekundenuhr, da die Metronome meist schlecht gearbeitet sind und falsch anzeigen). Auf jedes Viertel fällt ein Tritt des Marschierenden: die rhythmuslose, automatische Marschbewegung läßt sich also durch eine Reihe von ♩ symbolisieren. Die Melodie erbaut darüber ein sehr scharf und hoch gegliedertes System, das die Gliederung der Marschbewegung durchaus nicht widerspiegelt, sondern selbständig ist, aber streng orchestischen Charakter trägt.

Dies System zerfällt in eine Folge einzelner an Schwere verschiedener Töne. Die Grade der Schwere scheiden sich deutlich und bilden eine Skala von relativ wenigen Stufen. Zunächst verteilen sich die Töne auf zwei wohlgetrennte Schichten. Die Töne der einen werden als schlechthin schwer, die der andern als schlechthin leicht wahrgenommen. Die der ersten sind im Schema besonders bezeichnet und heißen (rhythmische) Hebungen, die andern sind die (rhythmischen) Senkungen. Die Hebungen sind gegeneinander, in diesem Beispiel nach zwei Stufen abgestuft, die nicht weit voneinander liegen: ∧ (vollschwer), ÷ (mittelschwer). Bei den Senkungen unterscheide ich zwei: halbleicht die Senkungen, wenn sie = ♩ sind oder das erste ♪ davon ausmachen; volleicht immer die zweiten Achtel der Senkungen wie der Hebungsviertel.

Die Melodie enthält also vier Hauptschweregrade. Stellt man die Schwereverhältnisse der Töne durch Punkte dar und achtet darauf, welche von diesen Schwerpunkten beim unbefangenen Hören bemerkt werden und welche nicht, so wird man finden: alle Schwerpunkte, die im Anfang der Viertel liegen, werden bemerkt, die der zweiten Achtel nicht. Der ‚Schwerpunktsgürtel' (§ 9) dieser Marschmelodie enthält also eine Folge von Schwerpunkten, die stets gleich weit (d. i. um 1/4) voneinander entfernt liegen und in drei Graden abgestuft sind. In dieser Schwerpunktsreihe ist eine Periodizität deutlich zu spüren: es wechseln vollschwere Hebungen mit mittelschweren, dazwischen immer je ein halbleichter Senkungsschwerpunkt. Schema: **h s h s**...; es ist als 4/4-Takt vorgezeichnet. Nur zweimal ist diese periodische Abfolge modifiziert: an den Stellen, wo ein Sternchen steht, ist die mittelschwere Hebung ‚beschwert', obwohl sie dem Takte nach nur eine Nebenthese zu beanspruchen hat. Die Melodie widerstrebt hier dem Takte, ohne ihn zu besiegen. Man fühlt eine innere Spannung oder Schwellung in der Melodie, die mit der sogenannten ‚schwebenden Betonung' im Verse vergleichbar ist. Darüber später (§ 22).

Die Zeiten und Zeitverhältnisse der Melodie sind streng geregelt. Jedes Viertel ist absolut ungefähr ½ Sekunde lang. Hebung und Senkung verhalten sich wie 1 : 1. Wo Hebungen oder Senkungen geteilt sind, verhalten sich die Teile (Achtel) wieder nach derselben Formel. Ebenso die Abstände von Hebung zu Hebung, von vollschwerer zu vollschwerer Hebung u. a. m. Auch die Pausen sind den tönenden Werten proportional. Die Proportion 1 : 1 beherrscht überhaupt das ganze Zeitensystem. Mindestens aber verhalten sich alle überhaupt darin nur möglichen Zeiten, zwar nicht mathematisch, aber doch im allgemeinen recht genau, wie die kleinsten ganzen Zahlen. Die Notenschrift zeigt das auch an: alle Werte der Komposition beziehen sich auf die ganze Note als Maßzeit. Demnach findet nicht nur eine strenge Auswahl der Schweregrade, sondern auch eine der Dauerwerte statt.

Die einzelnen Töne sind in Gruppen zusammengefaßt, so daß ein hochgegliedertes System entsteht. Von oben angefangen: das Lied, die Strophe, dann in jeder Strophe: die mit arabischen Ziffern bezeichneten Ketten; deren Teile, durch | geschieden, die Reihen. Viel weniger deutlich sind die Bünde (durch ! geschieden) und Glieder (durch untergelegte Bögen bezeichnet). Die Glieder, welche nie mehr als eine Hebung enthalten dürfen, sind hier meist zweiteilig, aus je zwei Laschen (= ♩) bestehend. Nur am Kettenschluß Glieder von drei Laschen (♩ 𝅗𝅥 ♩) und einer (𝄽 = 𝅗𝅥.). Die rhythmischen Elemente, eben die Laschen, sind zuweilen noch gespalten (♪ ♪). Es liegt ein rhythmisches System von acht Ordnungen übereinander vor. Das rhythmische Gefühl sondert darin sehr deutlich zwei Arten von Gruppen. Das Glied und von da an aufwärts, d. h. die Gruppen, welche durch ‚Zusammenfassung', von der Lasche an abwärts die Gruppen, welche durch ‚Spaltung' entstehen. Die normale Lasche ist im Gruppensystem der feste Punkt, von dem aus man sich nach oben und unten orientieren kann: durch immer höhere systematische Zusammenfassung, durch immer tiefer greifende Teilung und eventuelle Unterteilung (♪ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯) der Laschen entsteht die rhythmische Gliederung.

Zweimal ist ein Ton (= ♩) durch eine Pause (𝄽) ersetzt. Dieselbe ist für den rhythmischen Eindruck aber durchaus wesentlich. Sie wird gemessen und mitgerechnet.

Das System der Strophe bleibt durch das ganze Lied hin gleich. Seine Höhe wechselt also nicht. Nur die Tiefe ist nicht an allen Stellen dieselbe, da ja nicht jede Lasche gespalten wird.

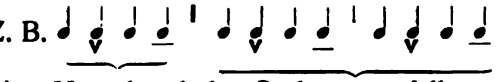
Die Zweiteiligkeit ist sehr streng ausgeprägt. Sie herrscht von der Ordnung der Spaltwerte an durch Glied, Bund, Reihe bis zur Kette: jede dieser Gruppen zerfällt in zwei — überdies meist zeitlich gleiche — Teile. Wenige Stellen sind ausgenommen, z. B. die Glieder von einer bezw. drei Laschen am Schluß von Kette 1 und 2. Alteriert ist die Zweiteilung in der

Strophe. Denn die Strophe hat drei Ketten, von denen die mittlere eine Wiederholung der ersten ist. Indes wird durch die refrainmäßige Repetition von Kette 3 das Streben nach Zweiteilung einigermaßen befriedigt. Denn nun schließen sich 1 + 2, 3 + 4 für das rhythmische Gefühl zusammen, wenn auch nicht gerade so, daß je eine sehr innige Verbindung, d. h. ein Gesätz, zustande kommt.

Daß Wiederholung und Entsprechung des Gleichen oder Ähnlichen eine sehr große Rolle in der Strophe, dann im ganzen Liede spielt, liegt auf der Hand. Fast durchweg ist die Gliedform , die Bundform , die Reihenform festgehalten, mit geringen Modifikationen. Kette 1 = 2, 3 = 4. Alle Strophen sind gleich. Es entsprechen einander die Vorderreihen der Ketten, ebenso die Hinterreihen u. s. w. Auch die Periodizität des Schwerpunktsgürtels (Schema des C-Takts) gehört hierher: die einzelnen rhythmischen Werte dieser periodischen Gruppe entsprechen einander fast genau durch die ganze Strophe hin.

In Tanz- und Reigenmelodien liegen die Dinge ganz ebenso. Wenn auch statt der kontinuierlich wiederholten Gliedform andere, z. B. oder mit den Nebenformen und (3/4 Takt) in gleicher Kontinuierlichkeit auftreten, wenn auch hier und da statt der schlichten Wiederholung derselben Gliedform Mischungen verschiedener (indes bei gleichem Takte) vorkommen, das Bauprinzip ist überall dasselbe.

In unserem Marschliede treten die Glieder sehr hervor, die Bünde sind relativ schwach angedeutet. Das hängt von der Melodie, aber auch vom Tempo ab, das hier dem ♩ M. M. 120 zuteilt. D. h. jedem Tritt entspricht eine Lasche. In Märschen, wie z. B. dem Radetzkymarsch von J. Strauß, ist ♩ = M. M. 240, das Tempo also doppelt so schnell. Auf jeden Tritt entfällt da ein ganzes rhythmisches Glied. In solchen Fällen tritt gern das Bund bedeutsam hervor: sein Toninhalt pflegt das melodische Motiv auszumachen. Die Nebenhebungen werden nur halbschwer . Also oder u. a. m. Formen dieser Art heißen ‚bundmäßig', jene der ersten ‚gliedmäßig'. Als bundmäßige Rhythmen gelten auch die der Reihenform , nach antikem Schematismus (Ionicus a minore) und (Ionicus a maiore). Sie finden sich im Ländler, Menuett und Polonaise, hier mit mittelschweren Nebenhebungen. Werden die Nebenhebungen halbschwer bei schnellerem Tempo, so haben wir die Bundform der Tyrolienne, bezw. der Polka-Mazurka.

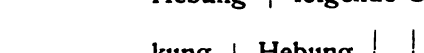
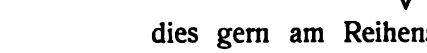
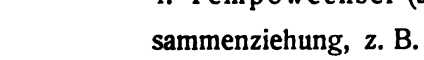
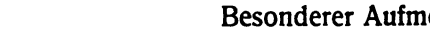
Die Reihen von Tänzen und Märschen haben fast immer vier Hebungen. Gelegentlich kommen zwischen solchen Vierern auch zweihebige Reihen (Zweier) vor. Selten Sechser, die dann immer — ihrer Entstehung gemäß — in ein zweihebiges + vierhebiges Stück (Hauptbünde getrennt durch Hauptfuge) zerfallen. Z. B. 

Das vierhebige Hauptbund des Sechsers zerfällt mehr oder weniger deutlich in zwei Nebenbünde, die durch Nebenfuge geschieden sind. Das zweihebige Hauptbund steht fast immer am Anfang, selten am Ende der Reihe. Längere als sechshebige Reihen gibt es im orchestischen Rhythmus nicht, weil jede längere sofort als Kette wirken würde.

Die Kette ist gewöhnlich zweireihig nach dem Schema a + b, Vorderreihe + Hinterreihe. Manchmal wird b (oder auch nur ein Teil davon) wiederholt, besserer Schlußwirkung halber: dann ergibt sich die Kettenform a + b + b'. Oder a wird variierend wiederholt: a + a' + b. Oder ein rhythmisch-melodisches Stück, das weiterführt, wird hinter a gebracht. Nicht selten finden sich Formen wie a + a' + a" + b, gewöhnlich so gruppiert, daß je zwei der Reihen eine — aber nur lockere — rhythmische Verbindung eingehen. Also (a + a') + (a" + b).

Die Strophe wird sehr verschieden gebaut. Sie besteht aus zwei, drei, vier und mehr einander folgender Ketten. Gern verbinden sich noch je zwei Ketten zu einer Untergruppe in der Strophe (Gesätz). Bei komplizierten Gesätzen finden sich als ihre Untergruppen Gebinde, die nun erst in Ketten zerfallen. Die Teile der Tänze tragen nicht ohne weiteres strophischen Charakter. Vielfach bestehen sie einfach aus aneinander gereihten ‚Gebinden'.

In den Mittelpunkt der Betrachtung orchestischer Rhythmen stellt man erfahrungsgemäß am zweckmäßigsten die Reihe. Sie hebt sich fast immer klar und deutlich heraus.

Modifiziert werden die rhythmischen Reihen in mannigfacher Weise: 1. durch Pausen, die für tönende Werte eintreten, 2. durch Spaltung der Laschen bezw. weitergehende Unterteilung dieser Laschenteile , 3. durch Zusammenziehung. Besonders beliebt ist die Form Hebung + folgende Senkung:  . . Auch Hebung + Senkung + Hebung  und Senkung + Hebung  , dies gern am Reihenschluß, der dadurch etwas Abgerissenes bekommt. 4. Tempowechsel (accel. ritard.), 5. Punktierung, d. h. Spaltung + Zusammenziehung, z. B.  .

Besonderer Aufmerksamkeit sind die rhythmischen Grenzen wert.

Lasche, Glied, Bund (ev. Nebenbund, Hauptbund), Reihe, Kette, Gebinde, Gesätz (ev. Strophe) sind die rhythmischen Teile eines Tanz-, Reigen-, Marschrhythmus, in aufsteigender Ordnung aufgezählt. Jede Gruppe höherer Ordnung schließt solche aller niederen ein. Der Rangordnung der Gruppen folgt die der Grenzen nach dem Gesetz, daß die Grenze höherer Ordnung immer schärfer ausgeprägt sein muß als die der niederen.

Hinter der Lasche befindet sich die Naht, hinter dem Glied das Gelenk und so weiter: Bund — Fuge, Hauptbund — Hauptfuge, Nebenbund — Nebenfuge (im Sechser!), Reihe — Lanke, Kette — Kehre, Gebinde — Wende, Gesätz — Absatz, bis zum Strophenschluß und dem Schluß des Ganzen. Im reinen orchestischen Rhythmus ist grundsätzlich der Strophenschluß deutlicher (hier eine Pause!) als der Absatz, der Absatz schärfer als die Wende u. s. w. Also vor allem Kehre schärfer als Lanke, Lanke schärfer als Fuge, Fuge schärfer als Gelenk, Gelenk schärfer als Naht. Dies Grenzengesetz verleiht neben der herrschenden Zweiteiligkeit den Tänzen und Märschen ihren auffällig straffen Bau.

Die Grenzen können jede sehr tief sein: dann werden die Gruppen, deren Teile sie trennen, weit. So z. B. unsere Marschmelodie in den Tönen über *ins Féld, in die Fréi-*. Dies Bund ist ‚weit', weil das Gelenk hinter *Feld* sehr deutlich wird. Eng ist das Bund *auf sich sél- ber stèht.* Eng sind im allgemeinen die Reihen dieser Marschmelodie, weil die Fugen nur schwach gehalten werden: die Grenzen hinter (*Kame-*)*ra-*, *Frei-*, *an-*, *steht* bleiben unauffällig; sie sind nur unbedeutend schärfer als die Gelenke hinter dem ersten Gliede jedes Bundes.

Mit dieser straffen Gliederung hängt zusammen die bekannteste und populärste aller Eigenschaften der orchestischen Rhythmen: die strenge Taktmäßigkeit. Unsere Marschmelodie hat sie in ganz ausgesprochen starkem Grade. Einige Worte über das auch in der Verslehre so viel gebrauchte und noch mehr gemißbrauchte Wort ‚Takt' sind hier am Platze.[1])

Das Wort stammt in dem Sinne, in dem es jetzt angewendet wird, aus der modernen Musik, wie sie sich etwa seit dem 17. Jahrhundert entwickelt hat, und zwar ist der bekannte Musiktheoretiker Lobe, besonders durch seinen kleinen Katechismus der Musik, für den landläufigen Gebrauch verantwortlich zu machen. Lobe definiert den Takt als die Einteilung der Töne in kleine, gleiche Zeitgrenzen. Er nimmt dabei den Takt als eine in sich geschlossene, rhythmisch begrenzte, reale Gruppe. Und früher folgte man ihm darin allgemein. Erst durch Lussy, Westphal, namentlich H. Riemann hat sich die Erkenntnis verbreitet, daß der Takt in Wirklichkeit keine rhythmische Gruppe ist. Ein Blick auf unsere Marschmelodie lehrt das. Die $^4/_4$-Gruppe ist überall das Bund der Form : Bund- und Taktgrenzen fallen aber nirgends zusammen. In andern Kompositionen tun sie

[1]) Vgl. Saran, Rhythm. d. frz. Vers. S. 65 ff.

es. Aber das Wesen des Taktes fordert nirgends, daß er mit rhythmischen Gruppen irgendwelcher Ordnung zusammenfalle. Es ist also grundfalsch, zu sagen, ein Tanz ‚zerfalle' in Takte. Er zerfällt nur in Glieder, Bünde, Reihen u. a. m.: nur diese Stücke sind die realen Teile einer Rhythmopöie.

Für Lobe steht ferner am Takte die Zeitstrecke im Vordergrund, die der Dauer des ganzen Taktes entspricht: also die Zeit von Thesis bis Thesis, beim zusammengesetzten Takt von Hauptthesis bis Hauptthesis. Auch das ist grundfalsch. Es kommt allein auf die Zeit des einzelnen Taktteiles (Thesis, Arsis) oder -gliedes an: diese allein (die ‚Taktzeit') bleibt durch die ganze Komposition hin gleich, während die Taktdauer, z. B. bei Wechsel des Taktes, jedoch gleicher Taktzeit, verschieden sein kann.

Die Teile des Taktes sind Thesis (Niederschlag, guter Taktteil) — Arsis (Aufschlag, schlechter Taktteil). Unter dem Einfluß der antiken und modernen Metrik hat man — Schulz in Sulzers Allgem. Theorie der schönen Künste scheint der erste gewesen zu sein — diese modernen Begriffe mit den metrischen θέσις, Hebung — ἄρσις, Senkung vermischt: Thesis oder guter Taktteil soll soviel wie rhythmische Hebung (d. h. schlechthin schwerer Wert), Arsis (schlechter Taktteil) dasselbe wie rhythmische Senkung bedeuten. Das ist wieder grundfalsch. Man kann beide Begriffspaare nicht streng genug scheiden. Freilich, nicht selten treffen Hebungen und Thesen, Senkungen und Arsen zusammen. So auch in unserer Marschmelodie. Sehr oft aber nicht. So z. B. fallen Taktthesen und -arsen im Radetzkymarsch immer auf rhythmische Hebungen; in andern Beispielen kommen viele Thesen auf rhythmische Senkungen und die zugehörigen Arsen auf Unterteile von Senkungen, z. B. bei sehr langsamen Tempis. Deshalb ist das viel erwähnte ‚Prinzip der Taktgleichheit' in der modernen Musik überhaupt gar nicht vorhanden, wenn man darunter versteht, Hebung müsse von Hebung grundsätzlich gleich weit entfernt sein. In der streng orchestischen Musik, im simplen Lied liegt es ja fast immer so. Aber aus historischen Gründen, nicht weil es der Begriff der Taktmäßigkeit forderte. Mit dem Takt verträgt sich der bunteste Wechsel der Hebungsabstände sehr wohl. Für den Takt ist allein Konstanz der Taktzeit (= Dauer des Taktteils oder -gliedes) wesentlich: die Dauer des ganzen Taktes und die Abstände von Hebung zu Hebung sind für ihn ganz nebensächlich.

Den Sinn des Wortes Takt muß man anders begreifen als bisher geschehen.

Wer einem Tanz, überhaupt einem modernen Musikstück zuhört, wird sich oft gedrungen fühlen, dazu beständig und gleichmäßig mit dem Fuße aufzutreten, dem Kopfe zu nicken u. a. Er zeichnet durch solche Bewegungen eine Reihe von rhythmischen Werten aus, die ihm beim naiven Hören besonders ins Ohr fallen. Der Grund ist meist ihre rhythmische Schwere: es sind immer sämtliche Hebungen einer Komposition. Aber nicht bloß Hebungen. Denn diese unwillkürliche Taktierbewegung verlangt

nicht bloß eine gewisse Schwere ihrer Momente, sondern auch eine gewisse mittlere Geschwindigkeit derselben und völlig gleichmäßige Aufeinanderfolge. Auch Senkungen wird man oft mit berücksichtigen. Wer nun nicht mehr unwillkürlich ‚taktiert', sondern sich absichtlich die für sein Taktieren geeignetsten Momente einer gehörten Komposition heraussucht und markiert, der wird bemerken, daß er im allgemeinen dieselben Werte wie beim zufälligen Taktieren wählt und in Übereinstimmung mit den Schlägen des Musikdirigenten klopft.

Die moderne Musik hat also die Eigentümlichkeit, daß jedes ihrer Werke eine kontinuierlich durchlaufende, in gleichbleibenden Zeitabständen verlaufende Reihe von Schwerpunkten enthält, welche durch ihre natürliche Schwere und mittlere Geschwindigkeit so sehr ins Ohr fallen, daß sie selbst der unmusikalische Mensch fast immer leicht herausfindet. Das ist die ‚Zählperiode'. Die Schwerpunkte sind oft prinzipiell gleichschwer. Wenn von verschiedener Schwere, dann fühlt der Hörer periodische Wiederkehr einer charakteristischen Schwerekombination heraus: z. B. schwer—leicht, schwer—leicht—leicht u. s. w. bis zu recht komplizierten Figurationen. Diese Zählperiode hat mit dem Unterschied der Werte nach Hebung und Senkung unmittelbar nichts zu schaffen, wenn sie auch in letzter Instanz durch die Reihe der Hebungen bedingt ist. Jedenfalls ist die periodisch wiederkehrende Schwerpunktskombination (Takt) eine, die mit der rhythmischen Gliederung der Musik nichts zu tun hat: sie wird allein vom Bewußtsein des Hörenden hergestellt und zwar sehr oft im Widerspruch mit den rhythmischen Grenzen der wirklichen, rhythmischen Gruppen.

Wer dirigiert, markiert nun durch die Taktschläge (Thesen, Arsen, ‚Taktglieder') diese Schwerpunkte; die Schläge sind immer um dieselbe Zeit (Taktzeit) voneinander entfernt und deuten durch ihre Figuration die charakteristische Schwerpunktskombination an. Der Dirigent veranschaulicht gleichsam die Zählperiode einer Musik.

Diese Zählperiode bedeutet für den Eindruck einer Musik sehr viel. Wer ein Musikstück so reproduziert, daß die Zählperiode genau so wahrgenommen wird, wie es der Komponist verlangt, der hat eine gewisse Gewähr dafür, das Werk im Sinne des Urhebers vorzutragen. Jede Temposchwankung, jede falsche Schwereabstufung, jede falsche Phrasierung macht die Zählperiode undeutlich und schädigt damit den Eindruck des Ganzen. Deshalb schreibt der Komponist auch durch Taktvorzeichnung und Taktstriche vor, welche Zählperiode sein Werk bekommen soll. Der Dirigent hat die Aufgabe, das Werk so aufzuführen, daß der Hörer mit absoluter Deutlichkeit diese und keine andere heraushört. Auf unsere Marschmelodie angewendet, heißt das also: musiziere so, daß der Hörer von den vielen Schwerpunkten der Komposition gerade diejenigen deutlich bemerkt, die um ♩ voneinander entfernt sind. Und zwar soll er diese Schwerpunkte fortlaufend nach dem Schweretypus ‚schwer–leicht–minderschwer–leicht' abgestuft vernehmen.

Taktmäßigkeit ist nun zwar eine wesentliche Eigenschaft aller streng orchestisch-rhythmischen Musik, aber sie gehört keineswegs zum Wesen des Rhythmus überhaupt. Weder der sprachliche noch der melische Rhythmus bedarf ihrer seiner Natur nach: man denke an Rezitativ und Melisma. Wo diese rhythmischen Hauptarten taktmäßig werden (im begleiteten Rezitativ, überhaupt in aller mehrstimmigen Musik moderner Zeit), kommt ein Bestandteil in sie hinein, der ihnen wesensfremd ist. Es findet eine Annäherung an den, eine Vermischung mit dem orchestischen Rhythmus statt.[1]) Denn — was hier nicht weiter ausgeführt werden kann — Takt und Taktmäßigkeit wurzeln im Tanz- und Marschrhythmus. Sie werden nur von ihm aus verständlich. Es ist darum ganz unrichtig, das Wesen des Rhythmus vom Takt aus verstehen zu wollen, zumal da der Begriff ‚Takt' auch beim Tanz aus der Fülle der rhythmischen Bestandteile nur ganz wenige herausgreift.

§ 19.

Die Vermischung des orchestischen Rhythmus mit dem Sprachakzent. Das Musikmetrum.

In unserem Marschlied war der metrische Text früher vorhanden als die Melodie. Aber wäre auch die Marschmelodie — von Tanz- und Reigenrhythmen gilt dasselbe — zuerst da gewesen und hätte es sich darum gehandelt, ihr einen Text unterzulegen, das Ergebnis wäre, wenigstens prinzipiell, dasselbe. Auch hatte Schiller ja, als er das Lied dichtete, den Marschrhythmus im Ohr. Wir können deshalb ohne Fehler weitere Betrachtungen an das Beispiel anknüpfen. —

Es soll jetzt der Marschmusik des § 18 ein Text untergelegt werden, es soll sich mit ihr Sprache verbinden. Das Ethos der Sprechart soll die Aufforderung zum frischen, mutigen Kampf ausdrücken: es wird also etwas Andringendes haben und u. a. den Charakter der eindringlichen Rede tragen. Betrachtung, Belehrung fehlen nicht: so kommt das Moment der Nachdrücklichkeit dazu. Die Schallform der nüchternen Rede wird demnach etwas modifiziert nach der Richtung hin, die § 15 andeutet: die Bewegung in den Gliedern wird soweit wie möglich aufsteigend durch Dehnung der Hebungen, Verkürzung der Senkungen; Hebungen und Senkungen werden hinsichtlich der Schwere besonders scharf getrennt und dabei etwas staccato genommen. Eine Neigung zu einfacher Rhythmisierung darf der Sprechart auch nicht fehlen (vgl. oben S. 131 f.), denn sie soll einen Gemütszustand erregen, festhalten, vertiefen und schließlich zum Entschluß hinreißen. Im übrigen gelten die Hauptgesetze der sachlichen Prosa, wie sie Teil A festgestellt hat.

Man könnte eine solche Aufforderung zum Kampf durchaus wirkungsvoll in Prosa abfassen. Aber deren Schallform (S) würde mit der der Komposition (M) nicht vereinbar sein. Sehen wir von den andern Formbestandteilen ab, so weicht auf jeden Fall das Sprachmelos von der Marschmelodie

[1]) Also nach S. 144 unten Nr. 2 und 4.

ab, und der Sprachakzent stimmt gewiß nicht mit dem oben bestimmten Marschrhythmus zusammen. Aber es besteht doch die Möglichkeit, M und S einander zu nähern; denn beide Formen sind Gliederungen aus analogen Bestandteilen, beide haben melischen bezw. melodischen Charakter. Durch geeignete Anordnung der Gedanken, passende Wahl des Ausdrucks und der Konstruktionen läßt sich eine Sprachform finden, die die wesentlichen Eigenschaften von M widerspiegelt. Von den zahlreichen in der hier passenden Sprechart gegebenen Möglichkeiten werden dann freilich viele im Hinblick auf die Marschform beiseite gelassen.

Man kann unschwer akzentuelle Reihen von vier Hebungen bilden, dann Ketten nur aus je zwei davon zusammensetzen. Die ganze Rede in Gedankenabschnitte von je drei Ketten zu gliedern, ist leicht. Auch die Bundteilung läßt sich herstellen und der Wechsel von Haupt- und Nebenhebungen. Jedem Ton wird eine Silbe zugeteilt oder eine Silbe mit zwei Tönen bedacht. Die Rangordnung der Grenzen kann dieselbe bleiben wie im Marschrhythmus. All das macht keine besondere Mühe, weil die Sprache eine Fülle von Möglichkeiten der Gruppierung an die Hand gibt, aus der man an der Hand der Marschgliederung auswählen darf.

Zwei Punkte bereiten indes Schwierigkeit: die Nachbildung der musikalischen Schweregrade und Zeitwerte nebst ihren genauen rhythmischen Verhältnissen.

Unser orchestischer Rhythmus hat eine verhältnismäßig beschränkte Zahl von Schwerestufen, die in zwei Schichten zerfallen: Hebungen und Senkungen. Dieselben müssen ihre sprachlichen Unterlagen bekommen. Auf was für Silben werden nun die rhythmischen Hebungen gelegt?

Offenbar auf diejenigen, die das Ohr beim Sprechen in der betreffenden Sprechart akzentuell als schlechthin schwer empfindet, also auf die akzentuellen Hebungen des Satzes. Im Deutschen lassen sich diese akzentuellen Hebungen eines Satzes ziemlich leicht bestimmen: die akzentuellen Hebungen der lebendigen Rede fallen im wesentlichen zusammen mit den Hebungen, die die Worte aus historisch-etymologischen Gründen im isolierten Zustand haben, es sei denn, daß diese historische Schwere im Zusammenhang der Rede verloren geht. Das isolierte *éiner* kann ja z. B. als unbestimmter Artikel *einer* halbleicht werden: dann hat es keine Hebung. Ich sage isoliert wohl meist *Áltertùm* (zweihebig): aber in der Rede gewöhnlich *Áltertum* (einhebig). Da die Hebungen beim Sprechen mindestens auf fünf Stufen der Schwere stehen können, so erkennt man die Möglichkeit, die verschiedenen rhythmischen Schwerestufen des Marsches mit entsprechenden des Akzents zu besetzen.

Hier liegt die Wurzel des sogenannten ‚akzentuierenden Prinzips' der deutschen Verse. ‚Akzentuierend' bedeutet nichts anderes als: der orchestische Rhythmus läßt seine Hebungen grundsätzlich mit sprachlichen Hebungen, die zugleich historisch feste Wortgipfel sind, zusammenfallen.

Anders würde man im Griechischen oder Französischen das Gesetz für die Verbindung von Akzent und Marschrhythmus formulieren müssen. Im Griechischen verblaßt der historische Wortakzent im Satzzusammenhang, die führende Rolle hat die Silbenquantität. Also im Zusammenhang der Rede wird die Reihe der Hebungen und Senkungen nicht durch den historischen, grammatisch bekannten Wortakzent bestimmt, sondern wesentlich durch die Abfolge der Längen und Kürzen. Vgl. oben S. 100 ff. An sie heftet sich das Gefühl für akzentuelles Schwer—Leicht. Daher die Regel: eine orchestisch-rhythmische Hebung fällt grundsätzlich auf eine Länge, Kürzen gehören im allgemeinen in die Senkung. Der historische Wortgipfel kommt als solcher nicht in Betracht. Hier die Wurzel des sogenannten ‚quantitierenden Prinzips' der Antike.

Im Französischen regelt das Gesetz von den ‚Tonsilben' und der ‚Silbenalternation' vor diesen die Lage der Hebungen der Rede. Daher das sogenannte ‚Alternationsprinzip' der französischen Verse: die Töne müssen so auf den Text verteilt werden, daß jede orchestische Hebung und jede Senkung nur eine Silbe (auf ihr oft mehrere Töne ‚ligiert') bekommt, Hebung und Senkung müssen immer regelmäßig wechseln, wenigstens bis zur ‚Tonsilbe': diese hinwiederum muß an rhythmisch wichtiger Stelle (Fuge, Lanke, Kehre) stehen, und hier allein fällt die Hebung mit dem historischen Wortgipfel grundsätzlich zusammen.

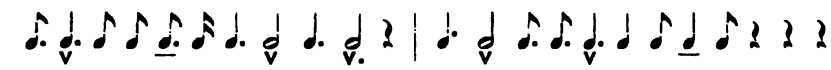
Das ‚akzentuierende' Prinzip der deutschen Verse wurzelt also im Wesen des deutschen Akzents. Sein Sinn ist: 1. die orchestisch-rhythmischen Hebungen fallen mit den akzentuellen in der Rede der betreffenden Sprechart zusammen, 2. die akzentuellen Hebungen der Rede sind im allgemeinen die historisch-etymologischen Gipfel der lexikalisch isolierten Worte.

In unserem Marschlied ist Sprache und Marschrhythmus streng nach diesem Prinzip verbunden. Man beachte wohl, daß man an die richtige Sprechart denken muß, wenn es gilt, die Anwendung jenes Prinzips auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen. Niemals darf man dabei — wie es Metriker gern tun — vom reinen Akzent ausgehen. Nehmen wir an, man habe zum Marsche Spottlieder stachligen Inhalts gesungen (von Cäsars Soldaten kennen wir dergleichen), dann ist die Sprechart nicht sowohl eindringlich, als spitzig, verhalten, nachdrücklich: die Gewichtsunterschiede der Silben werden geringer und man spricht staccato. Beides um so mehr, je ausgeprägter das Ethos der Sprechart. Es kann vorkommen, daß fast gar keine auffälligen Unterschiede in den Silbengewichten spürbar werden. Diese Stufe wird in solchen Dialekten eher erreicht, die ohnehin die Schwere der Hebungen und Senkungen weniger scharf trennen. Man wird sich nicht wundern, wenn man in Fällen der Art ‚Verletzungen' des ‚Wortakzents' findet. Um so weniger, als auch bei größter Sorgfalt des Textdichters die Abstufung der rein orchestischen Schweregrade nie genau in der Sprache nachgebildet werden kann, mindestens nicht durch alle Strophen hindurch.

Man lese einmal unsern Text ohne Streben, ein Metrum auszudrücken, doch sinngemäß und in der richtigen Sprechart:

1. *Wọhl áuf Kạmeràden,| ạufs Pférd, ạufs Pférd!*
   ịns Féld,| ịn dịe Frẽihẹit gezògen.
2. *Im Fẽlde,| da ìst der Mànn nọch wạs wẽrt,*
   dạ wìrd dạs Hẽrz nọch: gewõgen,
3. *dạ trìtt kẽin ándrer| fùr ịhn ẽin,*
   ạuf sịch sẽlber stẽht er dạ| gãnz alléin,
4. = 3.

Kette 1 in Zeitwerten ist =



Die Marschmelodie stuft die Hebungen nach dem Schema ∧ ˙ ∧ ˙ ab und zwar beständig durch die ganze Strophe hin. Aber in der ersten Zeile widerspricht gleich die vierte Akzenthebung dem orchestischen Schema. In Zeile 2 Hebung 2 und 3, in der dritten Zeile Hebung 3 und 4, in der vierten Hebung 1 und 2. Die fünfte Zeile hat sprachlich gar 5 Hebungen! Dabei ist die Hebungsabstufung im Texte der orchestischen meist gerade entgegengesetzt.

Ersichtlich ist kein Wert darauf gelegt worden, die Schwerestufen der Hebungen ganz genau zusammenzupassen: in dem Punkte gehen vielmehr Akzent und Marschrhythmus recht weit auseinander. Einmal wird sogar eine akzentuelle Hebung (*kein*) mit einer rhythmischen Senkung verbunden! Allerdings ist nie eine akzentuelle Senkung zur rhythmischen Hebung gemacht worden. Wo es so scheint, liegen Besonderheiten der Sprechart vor.

Auch die Senkungsschwere korrespondiert nicht durchweg. Der Rhythmus hat für sie zwei Stufen: im allgemeinen entsprechen der schwereren halb- (bezw. voll-), der leichten voll- bezw. überleicht des Akzents: z. B. *wọhl, Kạ-me-, ịn dịe, -hẹit ge-* u. s. w. Aber nicht (*Kamera-*)*den, ạufs* (durch Ethos beschwert), denn die orchestisch-rhythmische Schwere verhält sich umgekehrt. Oder Str. 2 (*Her*)*ren ụnd* (*Knechte*): *und* akzentuell schwerer als *-ren*, aber orchestisch-rhythmisch leichter.

Wie in der ersten Strophe, verhält es sich auch in den andern. Nirgends akzentuelle Senkungen zu rhythmischen Hebungen gemacht, öfters allerdings akzentuelle Hebungen zu rhythmischen Senkungen. Aber diese ‚Herabdrückung' akzentueller Hebungen in die rhythmische Senkung findet sich ersichtlich an bestimmten Stellen, nämlich meist im Reihenanfang: Str. 3 *trĭffts*, 4 *braŭchts*, 5 *unge*(*laden*), *im* (*Sturm*), 6 *Làß*, 7 *drüm*, 8 *Drüm, frisch, nie.* Dann noch im Innern der Reihe: Str. 1 *kẽin* (*ándrer*), 3 *dẽr* (*sucht*), 7 *jẽtzt* (*liegt*), *sõ* (*fest*), diese mit Emphase.

Was die Reihenanfänge anbetrifft, so ist es eine durchgehende Neigung rhythmischer Formen, scharf abgegrenzte Gruppen, besonders Gruppen höherer Ordnung, mit verlängerten und beschwerten Senkungen zu beginnen. Deshalb ist dieser Gebrauch in der Komposition kein wirklich verletzender ‚Widerspruch' des Akzents mit dem Rhythmus, sondern wird im Gegenteil mehr als eine Übereinstimmung gefühlt,[1]) zumal die ersten Senkungen der Reihen dabei immer akzentuell leichter sind als die folgende Hebung. Die andere Gruppe gedrückter Akzenthebungen ist später zu erklären: es zeigt sich bei ihr, daß in diesem Falle der Vers eher da war als die Marschmelodie.

Wir sehen also: Grundsatz ist in diesem Falle zwar, rhythmische Hebungen mit akzentuellen, rhythmische Senkungen mit akzentuellen zusammengehen zu lassen. Aber Abweichungen vom Prinzip werden leicht geduldet; und innerhalb der beiden Schwerezonen, in den besonderen Schwereverhältnissen der Senkungen und der Hebungen unter sich, ist die Übereinstimmung keineswegs genau. Es genügt offenbar, wenn die akzentuellen und rhythmischen Schweregrade annähernd zusammenpassen.

Noch größer erweisen sich die Differenzen im Zeitlichen. Im orchestischen Rhythmus stehen alle rhythmischen Zeitwerte im Verhältnis der kleinsten ganzen Zahlen zueinander. Alle beziehen sich auf eine ‚Maßzeit', nämlich die ganze Note 𝅝; nach ihr werden bekanntlich sämtliche Notenwerte berechnet. Das ist in dem Text nicht der Fall. Die Sprachsilben kennen keine Maßzeit, keine einfachen und klaren Verhältnisse nach den kleinsten ganzen Zahlen. Ebensowenig kennen sie natürlich eine Taktzeit oder überhaupt ‚Takt'.

Ferner verhält sich in der Marschmelodie Senkung : Hebung = 1 : 1. Die Hebungsabstände sind durch die ganze Strophe hin streng gleich. Hat eine Senkung zwei Töne, so verhalten sich diese wieder wie 1 : 1 (♪ : ♪). Auch dies ist in dem gesprochenen Texte ganz anders. Derselbe hat keine spondeische Bewegung, sondern er nähert sich von ferne — ganz seinem Ethos entsprechend — der iambischen (♩ 𝅗𝅥 bezw. ♩ 𝅗𝅥 ♩) an, ohne aber wirklich iambisch zu werden. Und davon ist gar keine Rede, daß die akzentuellen Hebungen in dieser Sprechart gleiche Abstände hielten. Dieselben wechseln sehr: namentlich an den Reihenenden treten Pausen ein, die jedes gleichmäßige Durchlaufen der Bewegung hindern. Das akzentuelle Zeitensystem wird also einfach durch ein neues, das orchestisch-rhythmische, ersetzt.

Singt man Worte einer andern Sprechart zu der Melodie, dann kann das Verhältnis günstiger werden. Z. B. bei historischer Erzählung oder witzigem Inhalt. Aber wirklich decken werden sich beide Gliederungen selbst im besten Falle nicht.

Hinsichtlich des dritten Rhythmusbestandteiles, der Zusammenfassung, stimmen Akzent und orchestischer Rhythmus von der Reihe an aufwärts genau:

[1]) Vgl. auch oben S. 59, Nr. 4.

Lanken, Kehren etc. fallen zusammen. Schon nicht mehr die Bünde. Wenigstens einigermaßen in Zeile 1, 4, 5, 6, insofern die Fuge noch zwischen Hebung 2 und 3 liegt. Aber gar nicht mehr in Vers 2, 3. Diese akzentuellen Reihen teilen sich in 1 + 3 Glieder; die Fuge liegt zwischen der ersten und dritten Hebung.

Die Glieder decken sich zum Teil, zum Teil nicht. Oft liegen die Gelenke zwischen den zwei Senkungssilben. Das kommt in dem orchestischen Rhythmus nirgends vor.

Bis in die Laschen geht die Differenz. Es sind nicht immer so viel Silben als Töne da. Mehrfach werden deshalb einer Silbe (= ♩) zwei Töne zugeteilt (‚Ligatur').

Es ergibt sich: selbst der einer orchestischen Melodie bereits gut angepaßte Text stimmt in seiner Gliederung mit dem reinen orchestischen Rhythmus nur im ganzen und großen, nicht bis ins einzelne. So verhält es sich auch, wenn ein Lied von streng vokaler Melodik direkt mit einer Marschbewegung oder rhythmischen Tonbewegung verbunden wird. Die Verhältnisse bleiben immer analog. –

Was ist nun das Ergebnis, wenn beide, bisher noch getrennt gedachten Gliederungsweisen beim Gesange des Marschliedes verschmelzen? Ein Doppeltes, wovon man sich leicht überzeugen kann.

Wird das Lied an seinem Ort, auf der Bühne oder auf dem Marsche von Soldaten, gesungen, dann herrscht, bei streng eingehaltenem $^4/_4$-Takt, der orchestische Rhythmus. Nicht nur die Zeiten, auch die Schwereverhältnisse und die Gruppierung der tönenden Silben werden orchestisch, im Sinne der oben S. 148 f. gegebenen Analyse. Der Akzent wird, wo er dem Rhythmus widerspricht, einfach beiseite geschoben. In diesem Falle gehört das Marschlied zur rein orchestischen Rhythmusart. Vgl. oben S. 144.

Wird aber das Marschlied konzertmäßig, ohne Marschbewegung, z. B. von einem gut geleiteten Schülerchor vorgetragen, dann wird sich der Eindruck ändern. Jeder Dirigent berücksichtigt unwillkürlich den ‚Sinn', hält auf gute ‚Textdeklamation'. Das Quantitative freilich kann er dabei nicht antasten, ohne den Stil des Liedes zu schädigen. Aber er wird die merklichen Differenzen in Schwere und Gruppierung ausgleichen oder die Schweregrade im Sinne des Akzents umlegen. In Zeile 1 läßt er das zweite *aufs Pferd* schwerer singen als es das orchestische, leichter als es das akzentuelle Schema verlangt; *Mann* und *wert*, *für* und *ein* werden fast gleich schwer, *kein* wird sehr schwere Senkung. Er wird, glaube ich, auch nicht mehr $^4/_4$, sondern $^2/_4$ schlagen, um das stark Marschmäßige der Originalkomposition zu mildern. Dadurch gelingt es, in Zeile 2 und 4, auch einigermaßen im Anfang von Zeile 5 der akzentuellen Schwere ganz zu folgen. Denn an diesen Stellen verträgt die Melodie die Umlegung der musikalischen Gipfel. Anderswo erlaubt die sehr charakteristische Marschmelodie keine solche Umlegung. Z. B. läßt sich in Zeile 3 das akzentuelle, emphatisch beschwerte *wĕrt* nicht rhythmisch und musikalisch über das mittelschwere *Mann* erheben. Die Schwerediffernzen werden hier durch ein Kompromiß nur verdeckt, nicht beseitigt. In Zeile 2 wird im konzertmäßigen Vortrage die Fuge hinter

Frĕi- abgeschwächt, ‚verdeckt': man fühlt nur noch an einer Dehnung von *Frĕi-* die Stelle des orchestischen Einschnitts. Der Haupteinschnitt der Reihe, die ‚metrische' Fuge, liegt nun hinter *Féld* (Bundbrechung. Vgl. S. 191.).

Der Konzertvortrag dieses Liedes unterscheidet sich von dem eigentlich richtigen, dem streng marschmäßigen, offenbar dadurch, daß er dem Akzent mehr als dieser nachgibt. Der Konzertvortrag dieses Marschliedes hat deshalb bereits gemischten Rhythmus, seine Gliederung begreift sich nicht mehr allein aus den Gesetzen des orchestischen. Sein Rhythmus ist musikmetrisch.[1])

Orchestischer Rhythmus und Inhalt (bestimmt ethisch gefärbt) bedingen eine gewisse Stilart von Liedern. Mit dem Wechsel des Inhalts ändert sie sich: Spottlieder, Trauerlieder, Jubellieder, historische Gesänge entstehen. Versetzen wir uns ins 5.—7. Jahrhundert der germanischen Poesie, so bedenke man, daß es damals wohl wesentlich vokale Melodie (Harfenbegleitung, keine Blasinstrumente!) und zwar streng homophone von wenigen, sehr einfachen Melodietypen gegeben haben dürfte. Wenigstens erlaubt die überlieferte Melodik des 13. Jahrhunderts, soweit sie nicht ausgesprochen Trobadorkunst ist, diesen Schluß. Einer Veränderung streng orchestischer Liedformen in freiere metrische hat die Melodie damals vermutlich erheblich geringeren Widerstand entgegengesetzt als unsere akkordlich fundierten und akkordlich begleiteten ausgeprägten Marsch-, Reigen- und Tanzformen.

Die Beziehung der Liedform zum Tanz, Reigen, Marsch löst sich sehr oft völlig. Es werden in den alten orchestischen Formen neue Lieder geschaffen, aber rein für Konzertvortrag, jedenfalls für Gesang ohne Bewegung. Hierher gehört z. B. das ausgezeichnete Lied von Arndt-Methfessel ‚Der Gott, der Eisen wachsen ließ', Lahrer Kommersb. Nr. 12. Den kriegerischen Marschrhythmus fühlt jeder durch.

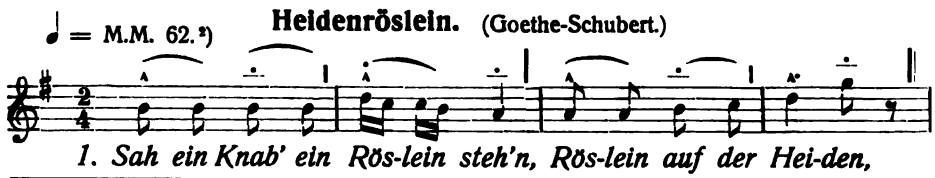
Solche Formen sind dann freier und werden es im Verlauf der historischen Entwicklung immer mehr. Die Rücksicht auf den Akzent zeigt sich oft schon in der Art der Vertonung. Vgl. Körner-Weber ‚Du Schwert an meiner Linken', Lahrer Kommersb. Nr. 23.

Vergegenwärtigen wir uns einmal die Gruppenformen, welche die Singmusik auf dieser musikmetrischen Stufe hat, die der der rein orchestischen Rhythmusart noch naheliegt.

§ 20.

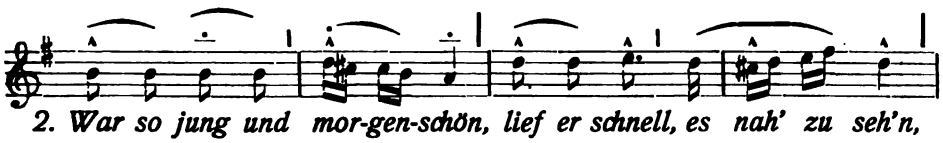
Analysen musikmetrischer Lieder.

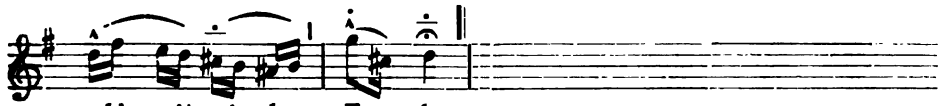
I.

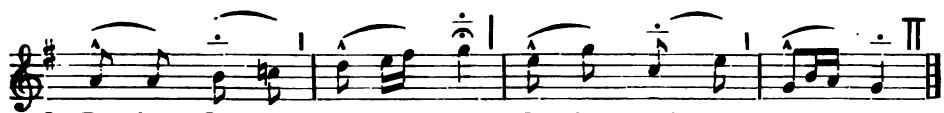


[1]) Vgl. oben S. 147.

[2]) = absolute Dauer der ‚Taktzeit'.

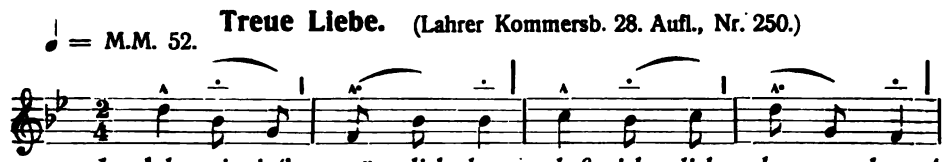


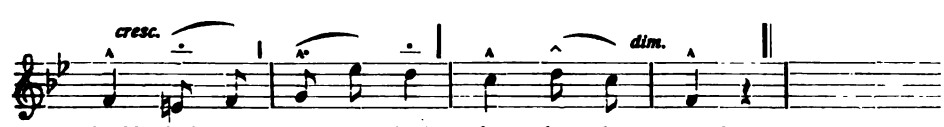


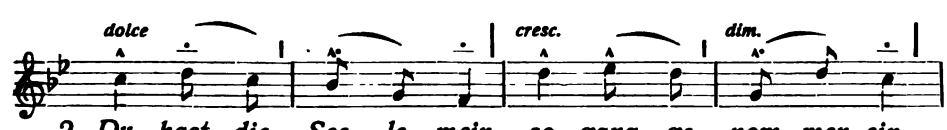


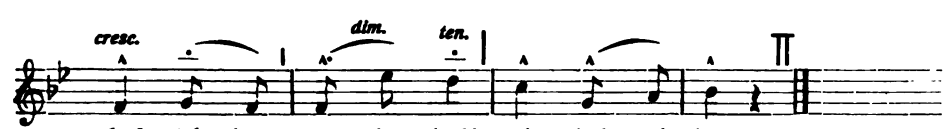
II.

Treue Liebe. (Lahrer Kommersb. 28. Aufl., Nr. 250.)



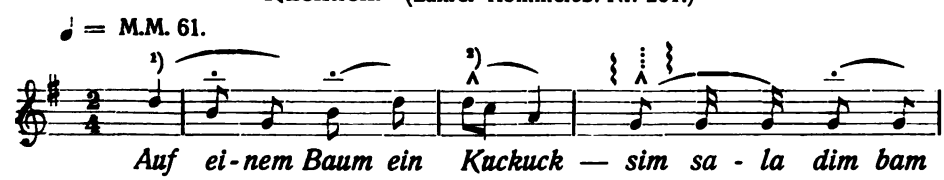


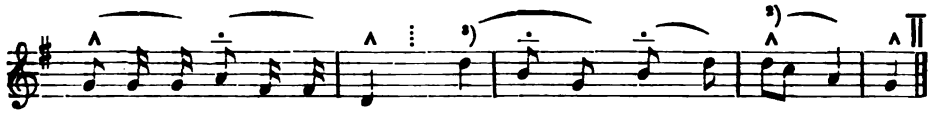




III.

Kuckuck. (Lahrer Kommersb. Nr. 261.)

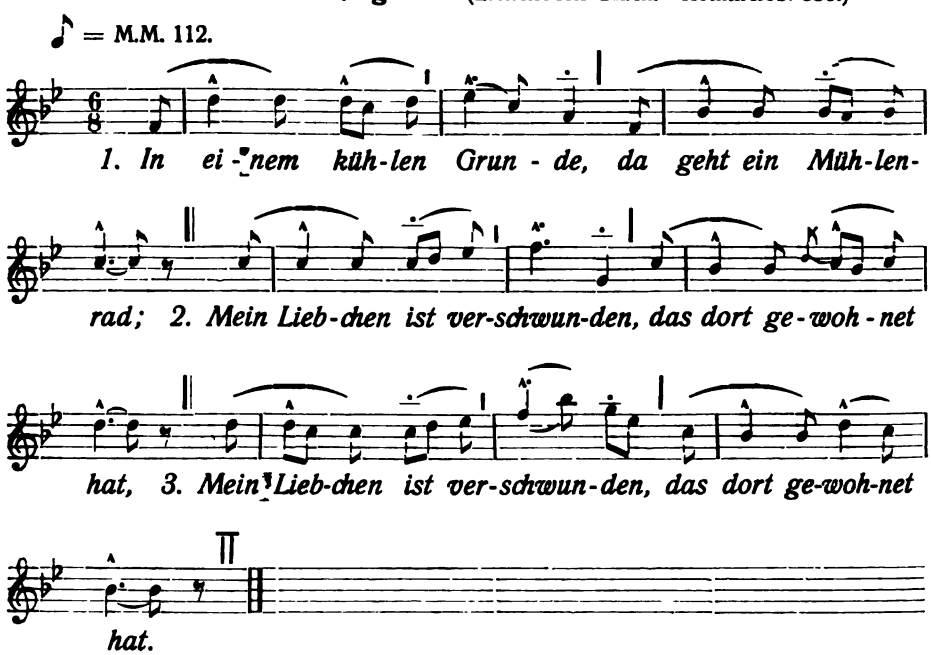




[1]) Gedehnt aus ♪ [2]) dto. aus ♬ ♪ [3]) Statt 𝄾 ♪; Dehnung aus ♪. — Die Taktschreibung im Kommersbuch ist ganz falsch.

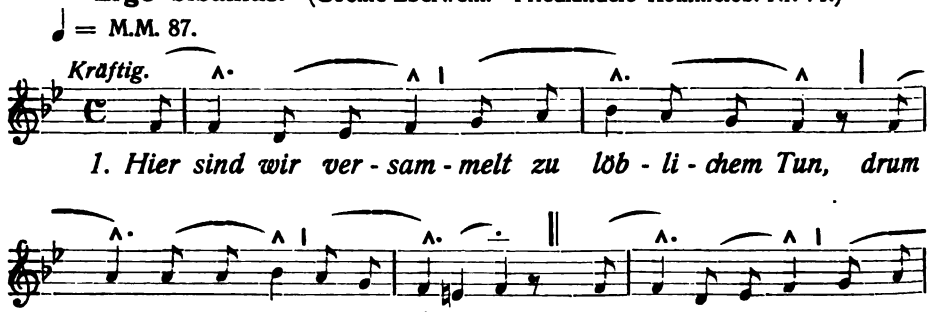
IV.

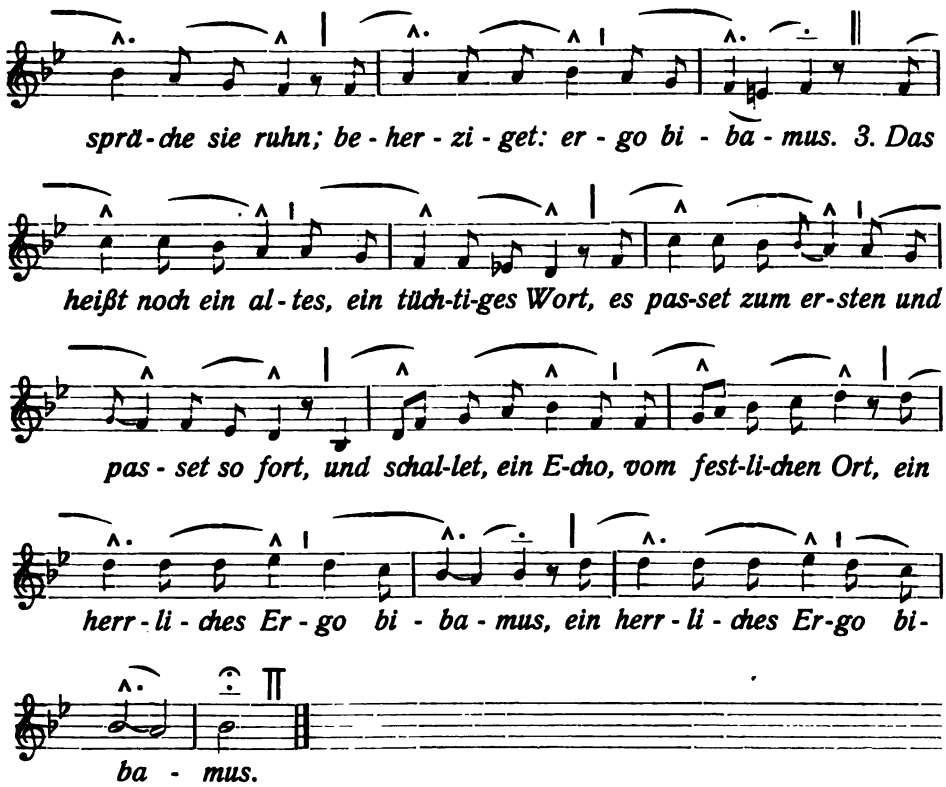
Das zerbrochene Ringlein. (Eichendorff-Glück. Kommersb. 338.)



V.

Ergo bibamus. (Goethe-Eberwein. Friedländers Kommersb. Nr. 71.)

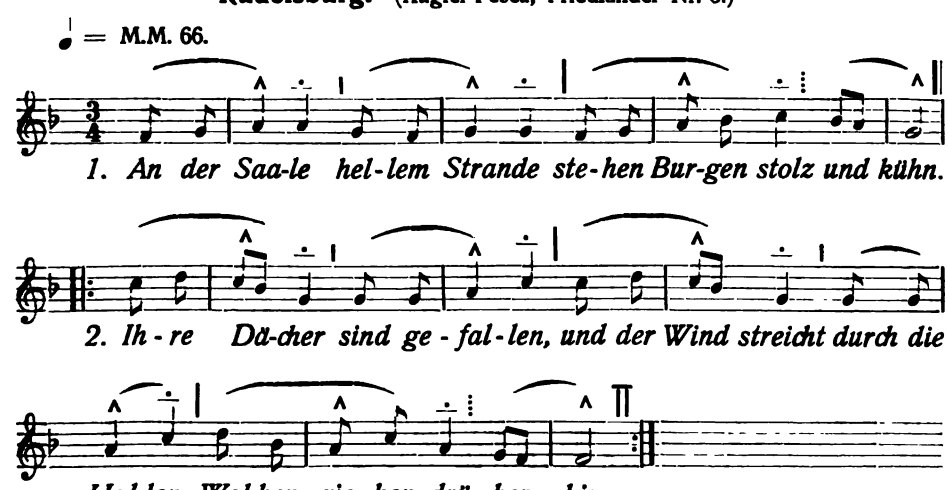




Anm. Das Lied darf nicht zu langsam und im $^2/_4$-Takt gesungen werden, wie oft auf Kommersen. Denn dann wird es lahm und matt, bekommt auch eine andere Gliederung.

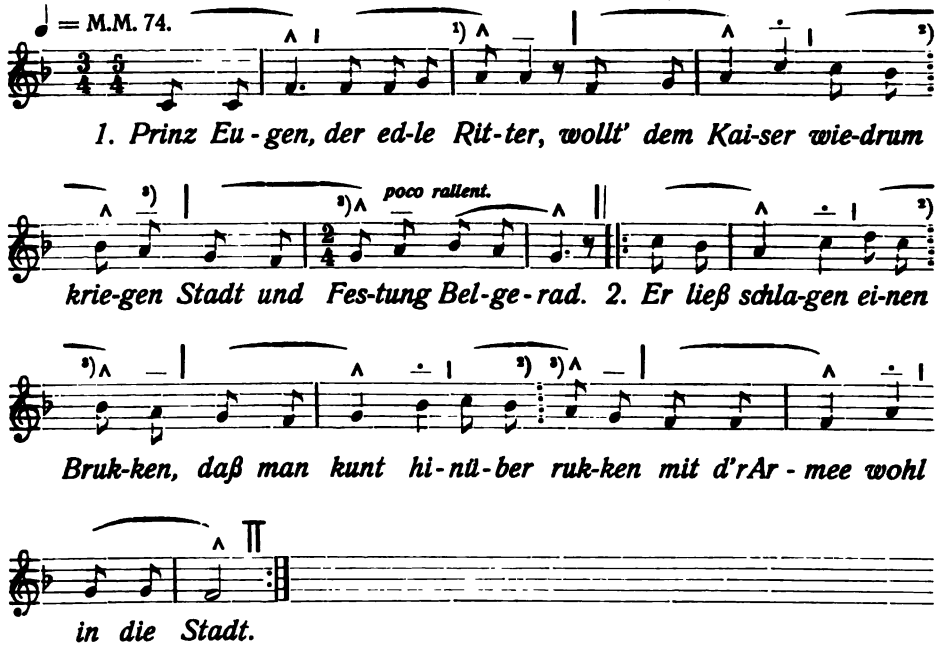
VI.

Rudelsburg. (Kugler-Fesca, Friedländer Nr. 8.)



VII.

Prinz Eugen. (Friedländer Nr. 108.)



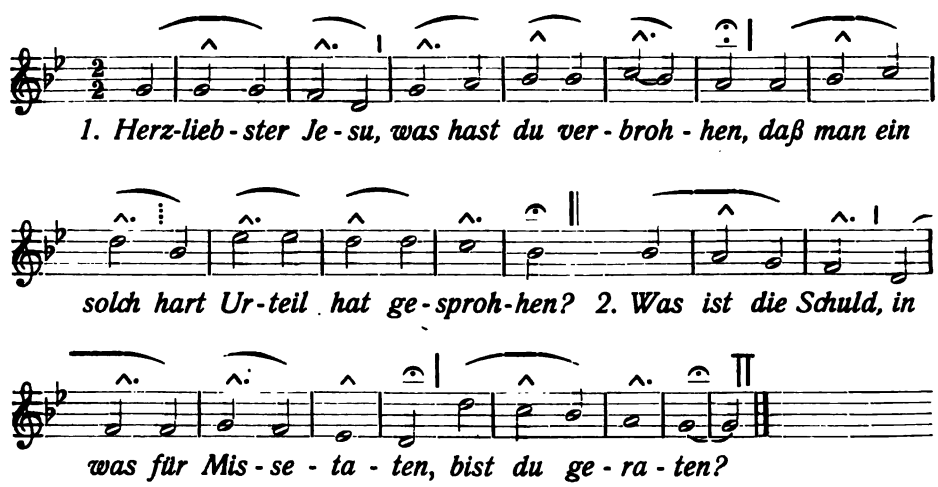
Anm. Die Taktschreibung bei Friedländer und im Lahrer Kommersbuch Nr. 75 ist falsch.

[1]) aus synkopiert. [2]) Hilfstaktstrich zur Andeutung des $^5/_4$-Takts.

[3]) aus verkürzt, darum staccato.

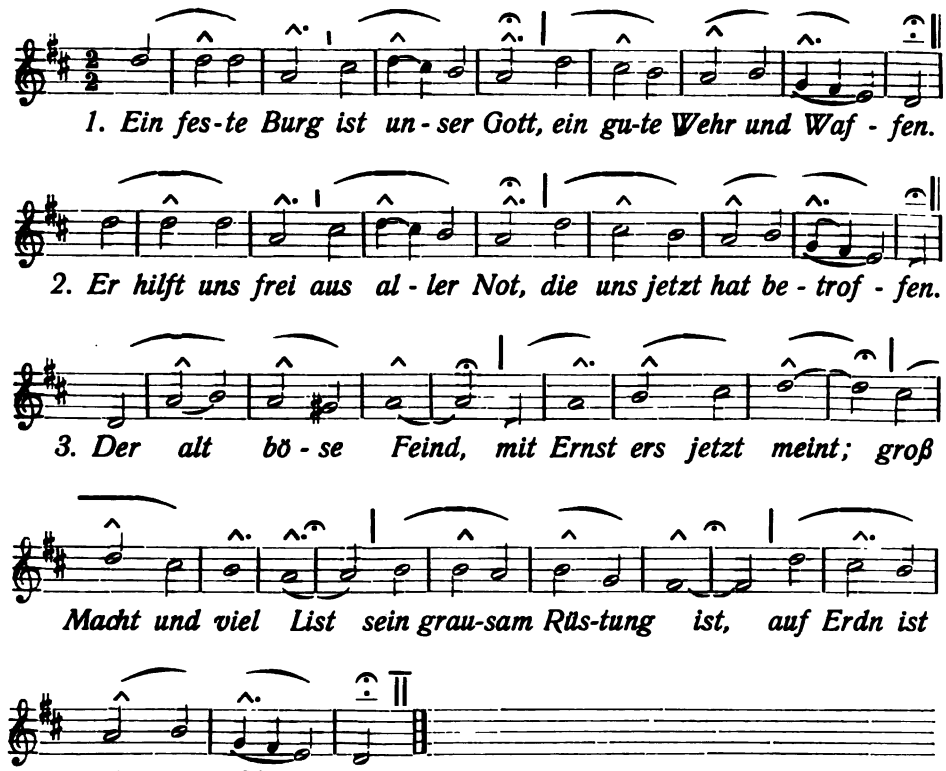
VIII.

Herzliebster Jesu.



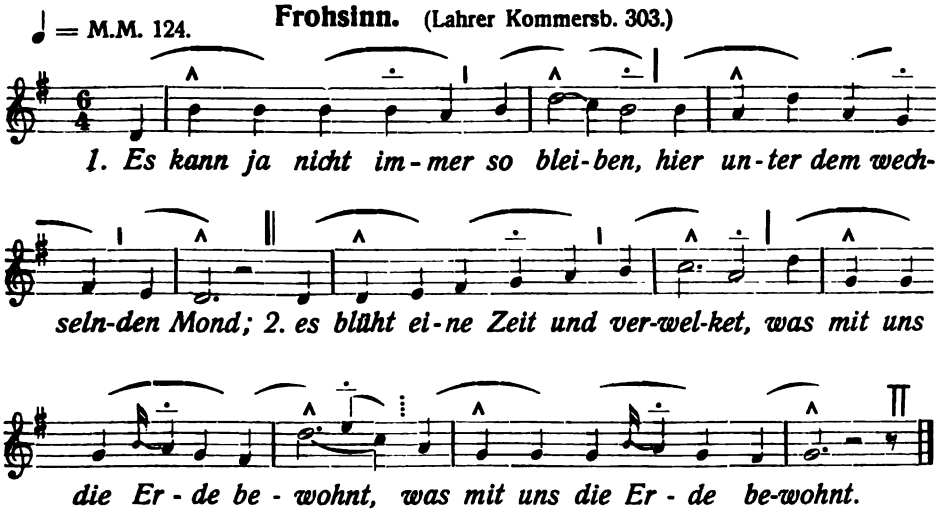
IX.

Ein feste Burg.



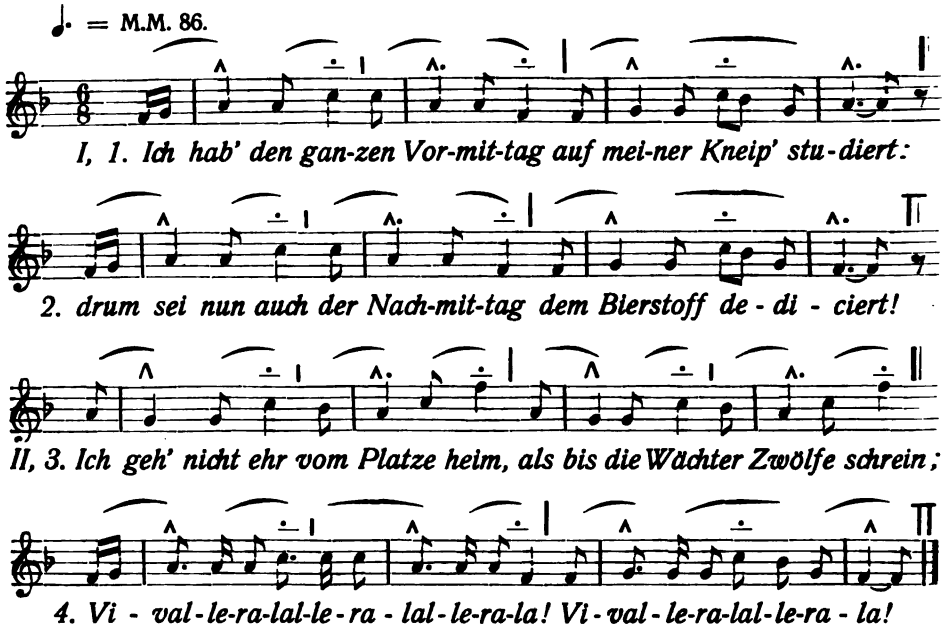
X.

Frohsinn. (Lahrer Kommersb. 303.)



XI.

(Lahrer Kommersb. 175.)



§ 21.

Zur Formenlehre der Musikmetra strengster Art.

Die musikalischen Rhythmen, die in den Kreis der deutschen Verslehre fallen, bauen sich analog den Formen des Akzents und des orchestischen Rhythmus auf. Beispiele dieser Gliederungsweisen sind oben S. 36 f. und 148 f. analysiert. Die Namen der sich ergebenden Gruppen bleiben also dieselben wie die, welche schon damals von mir vorgeschlagen worden sind; desgleichen die Grundsätze der Analyse.

Die Elemente, durch deren systematische Zusammenfassung die rhythmischen Systeme der musikmetrischen Poesie entstehen, mögen Laschen heißen. Die rhythmische Grenze, die sie sondert, ist die Naht. Ich bezeichne sie bei den Zergliederungen nicht besonders.

Aus Laschen erbaut sich das rhythmische Glied (durch Bögen bezeichnet). Es ist diejenige rhythmische Gruppenform, welche — bei dem Herabsteigen vom Ganzen in die Teile gewonnen — nicht mehr oder weniger Hebungen als eine enthält. Gewöhnlich verbinden sich Senkungen mit dieser beherrschenden Hebung. Nötig ist es nicht. Das Glied wird abgegrenzt durch das Gelenk. Bezeichnet man mit ~ eine zeitlich nicht näher bestimmte schwere Lasche (Hebung), mit X eine ebensolche leichte, so gibt es für das rhythmische Glied folgende allgemeinste Grundformen: 1. X~ steigend, 2. ~X fallend, 3. X~X steigend-fallend, 4. ~ bloße Hebung.

Die Glieder verbinden sich zu Bünden, hinter denen eine Fuge liegt (Symbol: ı ‚Kurzbalken'), und zwar entweder schlechthin oder erst zu Nebenbünden (getrennt durch Nebenfuge, deren Symbol ı ‚Kurzstrich' ist), aus denen sich dann Hauptbünde ergeben. In den Reihen können die Bünde charakteristisch hervortreten und den Eindruck mitbestimmen: solche Formen sind ‚bundmäßig'. Oder die Bünde treten ganz zurück: dann sind die Reihen ‚bundlos'. Wenn sich Haupt- und Nebenhebungen in der Schwere sehr unterscheiden, machen die Bünde einen ‚mageren', andernfalls einen ‚vollen' Eindruck.

Über dem Bunde steht die Reihe, abgeschlossen durch die Lanke (Symbol: | ‚Balken'). Sie ist für den Metriker die wichtigste Gruppe. Sie steht, übrigens auch aus sachlichen Gründen, meist im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Hörenden. Man bestimmt sie nach der Anzahl der Hebungen, die sie enthält, als Einer, Zweier, Dreier, Vierer, Fünfer, Sechser. Längere Reihen kommen in der Versdichtung nicht vor.

Es folgt im System die Kette, begrenzt durch die Kehre (Symbol: ¦ ‚Strichbalken'). Die einfachste Form der Kette ist die zweireihige: Vorder- + Hinterreihe (a — b). Aber sie wird auch erweitert: durch Einschub von Reihen, die rhythmisch an die Vorderreihe erinnern (a — a' — b, a — a' — a" — b u. s. w.), durch Einschub selbständiger Teile (a — x — b, a — x' — x" — b), durch Anhängung von Reihen, die an die Hinterreihe erinnern (a — b — b' u. s. w.). Ähnliche Erweiterungen sind auch im Bund und in der Reihe möglich, doch kommen solche in der Verspoesie wohl nur selten vor. Man findet sie aber sehr oft in der Instrumentalmusik (z. B. in Beethovens älteren Sonaten). Vgl. Verf., Rhythm. d. frz. Verses S. 94.

Verbinden sich Ketten zu festeren Gruppen, so ergibt sich das Gebinde, begrenzt durch die Wende (Symbol: || ‚Doppelbalken'). Aus selbständigen Ketten oder Gebinden erwächst das Gesätz, abgeschlossen durch den Absatz (Symbol: ⊤ ‚Galgen' mit Strichbalken).

Dann folgen die höchsten Gruppen, je nach dem Charakter der Dichtung verschieden zu benennen: Strophe, Laisse, Teil u. s. w. Wo nötig, kann man zur Grenzbezeichnung den Galgen mit Doppelbalken ⊤ verwenden.

Zwischen diese Ordnungen schieben sich manchmal noch Gruppenformen ein. Aber sie sind lose und nicht charakteristisch. Sie brauchen nicht benannt zu werden. Z. B. wenn sich in einer vierreihigen Kette je zwei Reihen enger zusammenschließen (a — a') — (a" — b). Vgl. Nr. II.

Die eben mitgeteilten Namen bezeichnen die rhythmische Funktion einer Gruppe oder Grenze unzweideutig. Alle andern Termini, wie Vers, Zäsur, Langzeile sind rhythmisch mehrdeutig und daher zu vermeiden. Vgl. § 25. Die Ausdrücke Thesis, Arsis, Takt, Auftakt gehören ebenfalls nicht hierher, wo die wirklichen rhythmischen Grundwerte und Teile einer Rhythmopöie ausgesondert werden sollen. ‚Fuß' darf man nur in bezug aufs Reihenmetrum zur Bezeichnung der Teile desselben, verwenden. Man

scheide also ganz scharf Fuß, Takt und Glied, Hebung und Thesis, Senkung und Arsis. Vgl. oben S. 154 f.

Die Gruppenformen der musikmetrischen Lieder verraten den orchestischen Charakter darin, daß ihre Zahl sehr begrenzt und ihr Bau streng geregelt ist, daß sie mensuriert sind (nach den Verhältnissen der kleinsten ganzen Zahlen), daß sie eine sehr straffe Zweiteilung enthalten. Dazu kommt strenge Taktmäßigkeit und die Möglichkeit, die Fülle ihrer Formen als Modifikationen weniger Grundformen zu begreifen. Diese Möglichkeit erklärt sich daraus, daß die Schreit- und Tanzbewegung einer Rhythmisierung nicht allzu großen Spielraum läßt. In möglichster enger Anlehnung an die Formen solcher Bewegungen sind aber die ersten Rhythmen dieser Art entstanden.

Die Grundformen.

1. Das Glied. Es ist gebaut a) nach dem Verhältnis 1 : 1 (: 1). ♩ 𝅗𝅥 , 𝅗𝅥 ♩ Z. B. in Nr. I, II, III, VIII; ♩ 𝅗𝅥 ♩ Z. B. VIII *Herzliebster*, X; 𝅗𝅥 ♩ ♩. b) 1 : 2 : (1). 𝅗𝅥 ♪ IV; ♪ 𝅗𝅥 XI; ♪ 𝅗𝅥 ♪ XI. c) = 𝅗𝅥 VI, VII, VIII (*verbroh*)-*hen* u. ö.

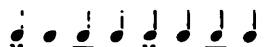
Meist wird in Liedern, deren Rhythmus dem orchestischen nahe steht, eine Gliedform durch das Ganze oder doch größere Teile desselben durchgeführt. So in allen unsern Beispielen. 𝅗𝅥 ♩ in I, II, VIII; 𝅗𝅥 ♪ in IV; ♩ 𝅗𝅥 ♩ in X; ♪ 𝅗𝅥 in XI.

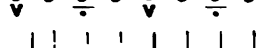
Die antiken Namen Spondeus, Iambus, Trochäus, Amphimacer u. s. w. wende man nicht für die Glieder an. Es sind Namen von Füßen (*πόδες*, pedes). Vgl. unten.

2. Das Bund enthält immer zwei solcher Glieder. Deutlich ‚bundmäßig' ist Nr. I, VI, VII und X: die Bünde hängen fest in sich zusammen, sind ‚eng'. Nicht so ausgesprochen II, IV, V: hier sind die Bünde locker, ‚weit'. Der Unterschied hängt natürlich mit dem Tempo zusammen. In VIII sind Nebenbünde im langen Teil des Sechsers nicht vorhanden; die Hauptbünde (2 + 4) sondern sich nur in den Vorderreihen deutlich. Daher ist dies Metrum ‚gliedmäßig', ‚bundlos'. Beliebt ist es, die Bundgrenzen in Vorderreihen auszuprägen, in Hinterreihen zu verwischen: Nr. II, VI, VII 1, VIII, IX 1 2, XI 1 2 4.

In VI beherrscht das Bund ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (nicht zu verwechseln mit dem Glied ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥) den Eindruck. Es ist eine ganz typische Form, die beachtet werden muß. Die Alten nannten sie Ionicus a minore. Sie pflegt, wo sie gebraucht wird, durch die ganze Komposition durchzulaufen.

3. Die Reihe. Die normale Reihe dieser Rhythmusart ist der Vierer. Seine metrische Form richtet sich nach den Gliedern, die er enthält.

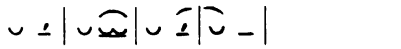
Z. B. I: 

V: 

IV, XI:

X:

‚Skandiert' man diese Reihen, d. h. sucht man — ohne Rücksicht auf die Gliedergrenzen — ihre ‚Metra' und deren Füße (πόδες), so ergibt sich, daß die erste Reihe fallend-spondeisch (⏑ –), die zweite steigend-spondeisch (– ⏑), die dritte iambisch (⏑ ⏑) ist. Die vierte enthält Molossen (– ⏑ –). Ein Metrum (bezw. sein gedrucktes Schema) zerlegt man also in Füße, einen Rhythmus (z. B. hier die Reihe) in Glieder. Das Lied Nr. IV hat iambisches Reihenmetrum



aber rhythmische Reihen, die wesentlich aus absteigenden Gliedern der Form (– ⏑) bestehen:

Der Takt dieses Liedes ist $^6/_8$, d. h. 2 × $^3/_8$: gerader Takt (Thesis + Arsis) mit dreigliedrigen Taktteilen. Die Schreibung darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich um ‚einfachen Takt' handelt. Ein Takt hat also hier den Wert zweier Füße! Die Alten würden in diesem Falle nach Dipodien messen: ein einfacher Takt hier also = einer antiken Dipodie! Nr. XI hat einfachen geraden Takt.[1]) Man sieht daraus deutlich, daß πούς und Takt nicht gleichgesetzt werden dürfen!

Nächst dem Vierer steht an Häufigkeit der Sechser, der seinem Ursprung nach die Verbindung eines Zweiers und Vierers — diese Gruppen dann natürlich in der Funktion von (Haupt-)Bünden — ist. Er hat zwei Formen: weitaus die häufigste gliedert sich in 2 + 4; sehr selten findet man 4 + 2. Steigend-spondeische Sechser nach dem Schema 2 + 4 zeigt Nr. VIII (die Hauptfuge in den Vorderreihen deutlich); ein iambischer Sechser war der antike Trimeter. Dann folgt der Zweier. Selten sind: Fünfer, Dreier und Einer. Fünfer und Dreier sind Verkürzungen aus Sechser bezw. Vierer. Ein Beispiel für jenen Nr. III (*sim sala — dim*). Im Liede L. Kommersb. Nr. 95 (*Wenn alle untreu werden*) stehen iambische Dreier. Der Einer kommt wohl nur als Echo oder bei Nachahmung von Anrufen und dergleichen, jedenfalls ganz selten vor.

Auch darin wirkt der orchestische Rhythmus nach, daß diese Liedart Reihen bevorzugt, deren Hebungszahl durch 2 teilbar ist.

[1]) Die Taktteile von Nr. XI sind nur scheinbar gespalten. Während in Nr. IV die Taktzeit ist, ist es hier . Vgl. Saran, Rh. d. frz. Verses S. 71 f.

4. Die Kette. Das gewöhnliche Schema ist a — b. Die Form a — a' — b in I Nr. 2, VI 2, VII 1 2; a — b — b' X 2. a — a' — a'' — b findet sich zweimal in Nr. II. In V 3 haben wir a — a' — a'' — b — b'. a — x — b zeigt III.

5. Gebinde sind in unseren Beispielen nicht zu belegen. Es folgt 6. das Gesätz (in Nr. XI) und 7. die Strophe. Die von zwei Ketten ist die einfachste: II, VIII, X. In Nr. III hat die Kette strophische Funktion, ebenso wie im Lied ‚Es zogen drei Burschen'. Die Strophe von drei Ketten ist wohl meist aus der von zwei entstanden. Entweder durch bloße Anfügung einer neuen Kette; oder durch Wiederholung der zweiten als Refrain (IV, VI, VII) bezw. durch Anfügung eines neuen Refrains (I); oder durch Wiederholung der ersten Kette an zweiter Stelle, wenn auch mit anderem Text (V). Letzteres dürfte der Ursprung der sogenannten dreiteiligen Strophen sein, die sich demnach wohl den dreireihigen Ketten des Schemas a — a' — b vergleichen.

Die orchestische Rangordnung der Einschnitte wird in unsern Liedern durchaus erhalten. Brechung (vgl. S. 188 f.) findet sich nirgends.

Sproßformen.

Die Grundtypen erleiden mannigfache Modifikationen.

1. Schwächung oder gar Beseitigung von Einschnitten. Ein Beispiel für Schwächung bietet X 2 (hinter *bewohnt*): die Melodie verbindet b und b'. Schwächung findet gern statt, wenn die Grenze mitten ins Wort oder in sehr enge syntaktische Verbindung fällt. Beseitigung der Nebenfugen in den Sechsern von VIII, der Hauptfuge in der Hinterreihe der zweiten Kette daselbst. Ohne Fuge sind gern die Hinterreihen der Ketten (Nr. IX 1 2).

2. Zerlegung von Laschen. Eine Länge (Hebung oder Senkung) kann in zwei gleiche Teile (Kürzen) zerlegt werden. Bekommt jede solche Kürze eine Silbe zugeteilt, redet man von ‚Auflösung', werden die zwei neu entstandenen Töne auf eine Silbe gesungen, hat man ‚Ligierung' (Ligatur).

Ligierung in I (= ⏑), IV () u. o.

Auflösung von Hebungen: VI (*Burgen, ziehen*). Von Senkungen: meist in V (), VI, VII; III (*sa la*).

Die Zerlegung von Laschen stammt gewiß aus dem orchestischen Rhythmus. Dorther auch der Grundsatz der Zweiteilung nach V = 1 : 1 (= , - = ⏑), der mit der strengen Zweiteiligkeit rein orchestischer Rhythmen zusammenhängt. An sich würde der Dreiteilung nichts im Wege stehen. Noch heute meiden Tänze und Märsche dreiteilige Zerlegung von Laschen, und berücksichtigt unsere Notation — im Gegensatz zur mensuralen — die Dreiteilung nicht hinreichend, nur durch Punkt oder umständliche Triolenschreibung . Die antike metrische Regel, ‚jede Länge ist gleich zwei Kürzen', kann man daher lediglich aus der orchestischen Rhythmik verstehen. Ihre Beobachtung in der antiken Metrik ist ein Rest spezifisch orchestischer Technik, der dann allerdings durch die

Aufnahme in die griechische Notenschrift für viele Musikmetra Gesetz wurde. Die Regel kann weder aus dem Sprachakzent noch aus dem Wesen des Rhythmus überhaupt mit Notwendigkeit abgeleitet werden, sie ist rein orchestisch-rhythmisch. Zweck der Spaltung ist natürlich, die rhythmische Bewegung mannigfacher bezw. lebhafter zu machen und die Melodie zu bereichern.

Soll eine Zerlegung sprachlich ausgedrückt, d. h. eine ‚metrische Länge' ‚aufgelöst' werden, so wird man natürlich möglichst akzentuelle Kürzen verwenden. Die altgermanischen und altdeutschen Verse (bis ins Mittelhochdeutsche hinein) befolgen daher die Regel: rhythmisch ♪ ♪ = ⏑́⏑ darf nur durch sprachlich ⏑́ X vertreten werden, d. h. die erste Silbe einer Hebungsauflösung muß auf kurzen, ungedeckten Vokal ausgehen, die andere ist indifferent. Also ⏑́⏑ – = ⏑́ X X, z. B. ahd. *săgêta, hăbêta, zĕlistu*; mhd. *lĕbende, Hăgenen, kŭnegîn.* ⏑́⏑ = ⏑́ X, z. B. ahd. *săgên, bĭtist*; mhd. *săgen, kŏmen.* Die aufgelöste Senkung steht unter weniger strengem Gesetz: ⏑⏑ wird durch X X wiedergegeben, nur mit der Beschränkung, daß die erste Silbe möglichst leicht und kurz sei. Lachmanns strenge Vorschriften über ‚Verschleifung' sind durch Paul[1]) sehr gemildert worden. Neuerdings zeigt C. Kraus auf andere Weise als Paul (siehe unten § 31), daß Lachmann zu weit gegangen ist. Aber für den mittelhochdeutschen Dichter Reinbot erweist er doch, daß derselbe zweisilbige Senkung nur zuläßt, wenn die beiden Sonanten der betreffenden Silben durch phonetisch einfache Konsonanz getrennt werden. Also Fälle wie *êre durch, machen ein, frâgten in, loptet daz* (phonetisch natürlich = *loptetaz*), *keiserîn.* Die Minnesinger befolgen wohl ähnliche strenge oder noch strengere Gesetze. Doch fehlen ausreichende Untersuchungen.

Diese Auflösungsregel rührt sichtlich aus alter Zeit her, aus Liedformen stark orchestischen Charakters, in denen es darauf ankam, rhythmische Doppelkürze ⏑⏑ sprachlich scharf, d. h. akzentuell möglichst adäquat auszudrücken. Daß sich damals rhythmisch ⏑́⏑ mit akzentuellem ⏑́ X verband, versteht man leicht. Denn schon die ältere Sprache hat wohl akzentuelles –́ einem ⏑́ X gleichgesetzt. Wenn ein urgerm. **đauþuz* zu ahd. *tôd*, aber **sunuz* zu *sunu*, **gastiz* zu *gast*, aber **winiz* zu *wini* wird, so scheint doch –́ = ⏑́ X und die Länge als normaler Mittelwert für solche Worttypen gefühlt worden zu sein. Vgl. auch die Regel der schwachen Präterita: **brannidō* > *branta*, **frumidō* > *frumita* und vielleicht im Mittelhochdeutschen die Regeln über den Schwund des *-e* nach den Ableitungssilben *-er, -el, -em, -en*: *Etzel*[*e*]: *ĕdele*; *einem*[*e*]: *Hăgene, ĕbene* (V. Michels, Mhd. Elementarb. § 68). Man scheint in beiden Fällen –́ X = ⏑́ X X und – X als normale Länge solcher Wörter gefühlt zu haben. Vgl. oben S. 75 ff. über zeitliche Mittelwerte.

Später wurde die Auflösung freier gehandhabt. Teils weil die alten Silbenwerte durch die Silbendehnung ganz verändert wurden; teils weil sich

[1]) Vgl. Grdr.² II, S. 68 ff.

Wort und Weise trennten, und nun die Weiterbildung der Formen nicht mehr in einer Tradition vor sich ging, die ununterbrochen vom alten Bewegungslied herlief. Auch metrische Kenntnis und Reflexion wirkte ein. So vielleicht bei gewissen Liedern aus der Gruppe der sogenannten mittelhochdeutschen Daktylen (Walthers *Under der linden*, vgl. unten § 34). So sicher in neuhochdeutscher Zeit. Goethe hat den Text von Nr. V oben von vornherein anapästisch oder amphibrachisch gemeint. Komponiert ist er anapästisch (⏑ –), also streng genommen mit ‚Auflösung' der Senkung. In diesem und ähnlichen Fällen kann man aber kaum mehr von ‚Auflösung' reden; denn der Fuß ⏑ – ist für das Gefühl ein normaler. Wenn er auch historisch (bei den Griechen) aus – ⏑ entstanden ist, so führt er doch nun als ⏑ ⏑ eine selbständige Existenz.

3. Zusammenziehung der Zeit einer Hebung mit der der folgenden Senkung (= Überdehnung von Hebungslängen auf Kosten der folgenden Senkung). Die Senkung fällt deshalb als besonderer rhythmischer Wert aus. R. Westphal nannte den Vorgang zuerst unrichtig ‚Synkope der Senkung'; er hat den Ausdruck später zurückgenommen.

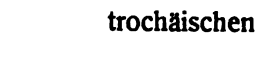
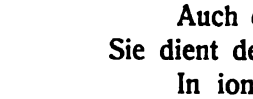
Z. B. I 1 *stehn*; II 1 *dann, kann* (4. Hebung + 4. Senkung),
I 1 *Hei-* (3. Hebung + 3. Senkung),
II 1 u. ö. *Ach, daß, hab', das* (1. Hebung + 1. Senkung),
VIII 1 *-sproh-*, 2 *-ta-* (5. Hebung + 6. Senkung),
VIII 2 *-ra-* (2. Hebung + 3. Senkung).

Zusammenziehung der letzten Senkung einer Reihe mit der vorausgehenden Hebung wirkt stark schließend: in diesen Fällen spricht man von ‚Katalexis'.

ein katalektischer steigend-spondeischer Vierer;

ein katalektischer fallend-spondeischer Vierer.

Auch die Form heißt katalektisch.

Durch Zusammenziehung entstehen vier- bezw. bei iambischen oder trochäischen Metren dreizeitige Längen  (⏑),  (⏑).

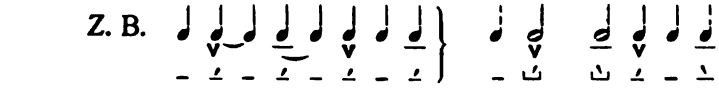
Auch die Zusammenziehung ist in Tanz und Marsch durchaus üblich. Sie dient der rhythmischen Charakteristik.

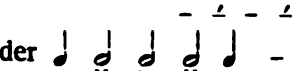
In ionischen Metren wird oft Haupt- und Nebenhebung zusammengezogen ⏑ ⏑ ⏑ = ⏑ ⏑ . Vgl. oben Nr. VI 1 *kühn*, 2 *hin*.

Die Zusammenziehung kann Hebung + Senkung + Hebung umfassen: Vgl. IV 1 *-rad*, 2 *hat*. Im Innern von Reihen ist das, im Liede wenigstens, recht selten. Die Opernarie und dergleichen mehr entwickelte Formen scheuen diese Art der Zusammenziehung natürlich nicht, ja selbst nicht weitergreifende.

Verschwindet ein Senkungswert durch Zusammenziehung, dann stoßen

natürlich zwei Hebungen zusammen. Wird in einer Reihe mehrfach zusammengezogen, so können drei und mehr Hebungen aufeinander folgen.

Z. B. 

oder  . Es gibt Reihen, die nur aus — überdehnten! — Hebungen bestehen: ⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑́.

Wo auf sorgfältige Anpassung der Sprache ans Metrum Wert gelegt wird, wird man mit der rhythmischen Folge ⏑́ ˊ die akzentuelle ˊ ˊ u. s. w. verbinden, d. h. man wird zwei rhythmische Hebungen dieser Art durch zwei akzentuelle des reinen Akzents oder mindestens durch zwei ethisch schwere Silben besetzen. Vorzüglich ist das geschehen in Nr. II. Akzentuelle Hebungen sind von Natur 1 *Ách, wie*, 2 *só gánz*, beide Stellen außerdem durch Ethos nachdrücklich. Das Ethos rechtfertigt vollkommen die Folge *dáß ich, háb' dich* u. s. w. Der Ton nachdrücklicher Innigkeit spiegelt sich in diesen Akzenten und Dehnungen vortrefflich. Vgl. auch die andern Strophen: *Bláu blüht ein Blümelein* u. a. m. Es wäre verkehrt, den Text im $^3/_4$-Takt zu komponieren oder gleitend nach zu lesen. Das im Kommersbuch vorgeschriebene Staccato verrät, daß auch der Herausgeber das Portato-Staccato des Nachdrucksethos gefühlt hat.

Man befindet sich bei der Zusammenziehung übrigens auch in dem Punkte mit dem Sprachakzent in Übereinstimmung, daß bei jedem Zusammenstoß akzentueller Hebungen merkliche Dehnung der für sich stehenden eintritt, um so längere, je schwerer solche Hebung ist. Vgl. oben S. 75. *Kárl kómmt*, akzentuell nicht – –, sondern ⏑́ ⏑́.

Umgekehrt folgt aus dem Gesagten: in jedem wirklich guten Liede muß Zusammenziehung durch reinen oder ethischen Akzent des Textes bedingt sein. Mit andern Worten: wo Zusammenziehungen stehen, muß die Stelle akzentuell besonders schwer wiegen. Nicht bloß durch Gegensatz oder Emphase, sondern auch schlechthin ohne direkten besonderen Anlaß durchs Ethos des Ganzen. Ein vortreffliches Beispiel dafür gibt Luthers ‚Ein feste Burg', oben Nr. IX 3:

Der ált böse Féind,
groß Mácht und víel List

haben ⏑́ im Einklang mit dem reinen Satzakzent. Richtig steht ⏑́ auch an der Stelle *Mit Ernst er's jetzt meint*, weil *Ernst* durch Inversion hervorgehoben und ein wenig verselbständigt wird, und im übrigen die Zeile sehr nachdrucksvoll und eindringlich ist. Daher kann *er's* Hebung werden. Vgl. *wie sáur ér sich stéllt.* Siehe Rh. d. frz. Verses S. 124; Brendel S. 33 f.

Im Altgermanischen und Altdeutschen gilt die Regel: eine überdehnte rhythmische Hebung (⏑́, vielleicht kommt auch ˊ vor) darf nur mit einer sprachlich ‚langen' Akzenthebung verbunden werden, d. h. mit einer Hebungs-

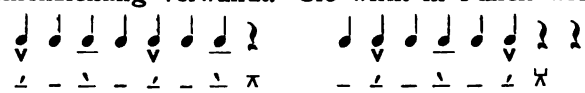
silbe, deren Sonant lang ist (*sá-hen*) oder bei Kürze durch tautosyllabische Konsonanz gedeckt wird (*ár-muot, méi-en, lóu-gen*). Ahd. *kú-ning* kann im Metrum nur ein ⏑ – oder ⏑ ⏑ füllen, – ⏑ ist völlig ausgeschlossen.

Wenn eine im reinen Akzent leichte Silbe eine überdehnte Hebung tragen soll, gelten im Versinnern dieselben Regeln: z. B. MF. 12, 27 *stólz-lî-chè*. Nur beachte man, daß die scheinbar leichte Silbe ethisch beschwert sein muß. Am Versende hingegen steht auch eine leichte offene Kürze in mehrzeitiger Vershebung (mhd. *hôr-tè*; *léb-tè*), nicht weil sie verlängert werden könnte, sondern weil die notwendige Zeit durch Pause eingebracht wird.

Auch diese Regel erklärt sich, wie die über die Auflösung, nur aus dem Wesen der streng orchestischen Rhythmen, bei denen es eben auf genaue Zeiten ankommt. An sich wäre kein Grund, Worte wie *küninges* nicht mit zwei Hebungen (*kú-ninges*) zu bedenken. Sobald auf streng orchestische Mensur kein Gewicht mehr fällt, kommen daher ‚Verstöße' gegen dies Gesetz. Vgl. § 22.

Partielle Zusammenziehung findet statt, wenn Hebung + Senkung zwar nur eine Silbe, auf dieser aber mehrere Töne, enthalten. Z. B. I 2 *Freu-*, 3 *Hei-*.

4. Rhythmische Pause. Rhythmische Werte können durch Pausen ersetzt werden. Z. B. I 1 die 4. Senkung, II 1 2 das 4. Glied am Ende der Hinterreihe, IV 1 2 die zweite Hälfte der Schlußlänge, V 1 hinter *Tun* die erste Hälfte der Eingangssenkung der Hinterreihe. Selbstverständlich schließt sich eine Pause immer an das an, was vorausgeht; rhythmische Pausen vor Beginn einer Bewegung gibt es nicht. In ihrer Wirkung ist die Pause mit der Zusammenziehung verwandt. Sie wirkt in Fällen wie



schließend und wechselt hier mit der Überdehnung.

Auch Hebungen fallen in die Pause. Das macht eine eigentümliche Wirkung.

Diese ‚rhythmischen' Pausen sind wesentliche Teile des rhythmischen Systems, so gut wie die tönenden Werte. Sie werden genau gemessen. Von ihnen sind die ‚toten' Pausen wohl zu scheiden, die bloß als irrationale Grenzen gelten und nicht in das Zeitensystem eingehen. Dahin gehören die kleinen Zeitwerte der normalen Einschnitte, besonders bei Fermate.

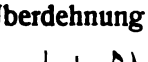
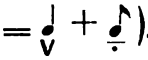
5. Tempowechsel (Dehnung oder Kürzung).

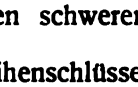
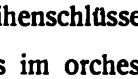
a) Dehnung gern am Schluß von Reihen, z. B. III *Kuckuck* (statt steht). Am Anfang ebenda *Auf* (statt ein).

Nicht selten wird ein Zweier auf die Zeit eines Vierers gedehnt.

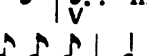
b) Kürzung: VII 1 *kriegen, Festung*, 2 *Brucken, rucken* (für).

Dehnung beschwert, Kürzung erleichtert. Deshalb machen gedehnte Senkungen leicht den Eindruck von Hebungen, verkürzte Hebungen den von Senkungen. Vgl. oben Nr. III und VII.

6. Punktierung. Ein schwererer Wert wird auf Kosten des folgenden leichteren verlängert. Schematisch kann man dies als eine Mischung von Zerlegung und Überdehnung begreifen. Vgl. Nr. I 2 *schnell* (); VII 1 *-gen* (). Es findet sich oft schon im orchestischen Rhythmus.

7. Rhythmische Synkope. Ein leichterer Wert wird auf Kosten des vorausgehenden schwereren verlängert. Vgl. Nr. VII 1 *Ritter* ( aus ). Reihenschlüsse der Art haben etwas Abgerissenes, sind aber sehr beliebt, bereits im orchestischen Rhythmus.

8. Gewichtsumlegung, wenn ein Musikmetrum die Ordnung seiner Hebungen gegen den vorgeschriebenen Takt nach dem Akzent oder der Melodie einrichtet. Bei nachlässigem Gesang kommt es oft vor. Z. B. wird Nr. VII 1 *Stadt und Festung Belgerad* gewöhnlich im $^3/_4$-Takt gesungen . In VI 1 singt man eigentlich immer, aber falsch



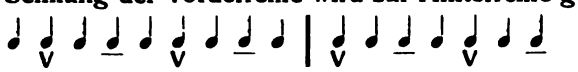
stéhen Bürgen stólz und kühn,

d. h. statt des doppelten Ionikus einen brachykatalektischen Sechser. Nicht selten allerdings fordert auch das Musikmetrum wirkliche Verlegung der alten orchestischen Hebungsgewichte. Vgl. oben S. 161; in solchen Fällen wird natürlich oft das Taktschema ein anderes. Vgl. noch VIII, IX.

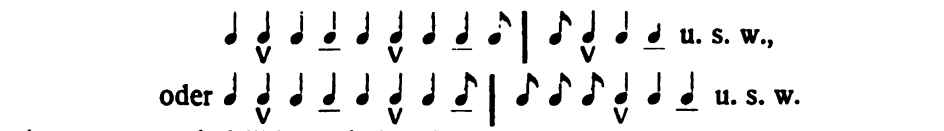
9. Auch Gewichtsausgleichung kommt vor, wenn z. B. ein orchestischer Rhythmus sehr deutlich Haupt- und Nebenhebungen trennt, das Musikmetrum aber im Anschluß an den Akzent die Differenzen verringert oder vielleicht fast beseitigt. Vgl. S. 161 und Nr. XI. Jedenfalls brauchen in einem Musikmetrum die Hebungen der Schwere nach nicht regelmäßig zu wechseln. Es herrscht in dem Punkte oft große Freiheit. Jede Strophe hat nicht selten ihre eigene Hebungsordnung.

10. Einschnittsverschiebung. Der streng orchestische Rhythmus liebt feste, durch die ganze Komposition gleichbleibende Formen: dasselbe Glied, Bund, dieselbe Reihe wird möglichst beibehalten. Vgl. S. 151. Das Musikmetrum behält diese Straffheit und Starrheit oft bei. Aber in vielen Fällen wird sie aufgegeben. Es verschieben sich gern die alten Einschnitte, allerdings zunächst nur so, daß die Verteilung der Hebungen nicht angetastet wird. Sehr beliebt ist z. B. der Fall:

d. h. die letzte Senkung der Vorderreihe wird zur Hinterreihe gezogen. Oder

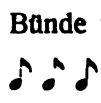
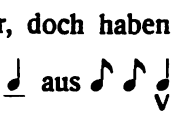
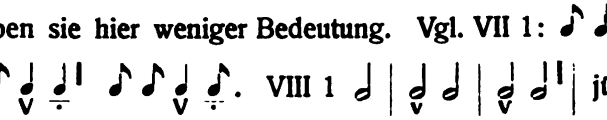
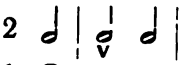


die Eingangssenkung der Hinterreihe tritt zur Vorderreihe. Bei Auflösung ergeben sich Formen wie



(sogenannter dreisilbiger ‚Auftakt').

Dieselben Teilungen entstehen im Verhältnis einer Hinterreihe zur Vorderreihe der folgenden Kette u. s. w.

Prinzipiell dieselben Fälle kommen im Verhältnis der Glieder und Bünde vor, doch haben sie hier weniger Bedeutung. Vgl. VII 1:  aus  . VIII 1  jünger als in 2 

11. Gruppenverschränkung sei wenigstens erwähnt, um III zu erklären. Das *g'* über dem ersten *sim* ist nämlich sowohl musikalische Schlußhebung der ersten Reihe wie Anfangshebung der mittleren. Deshalb auch die Dehnung über *Kuckuck*, diesen Effekt vorzubereiten.

Literatur: R. BRENDEL, Üb. d. mhd. Gedicht ‚Der Borte'. Dissert. Halle 1906.

§ 22.

Fortsetzung. Die Sprechmetra und ihre Besonderheiten.

(Taktalteration, ‚schwebende Betonung', deklamatorische Zeiten, Senkungsüberfüllung, Hebungsverkürzung, Sprechvortrag, Einschnittsverlegung.)

Von Formen der eben besprochenen Art geht die Entwicklung des modernen Liedes zur dramatischen Arie mit ihrer merklich akzentmäßigen Kompositionsweise aus.[1]) Von Lyrikern gehören Brahms und Wolf her. Es ergeben sich geschlossene musikmetrische Formen von taktmäßiger Art, mit proportionalen Notenwerten; aber ihr Charakter ist nicht mehr vorwiegend orchestisch, andererseits auch nicht völlig akzentmäßig.

Die strenge Abgemessenheit der Töne und damit die Taktmäßigkeit kann anderswo unter dem Einfluß des Rezitativs beeinträchtigt werden. Z. B. Seb. Bach, Matthäuspassion: ‚Du lieber Heiland du'. Die übliche Notierungsweise verhüllt den wahren Charakter des Satzes; bei gutem Vortrag tritt er aber sofort heraus.

So setzt sich an die § 21 beschriebenen musikmetrischen Formen eine Reihe anderer an, in denen das spezifisch Orchestische mehr und mehr, aber doch nicht ganz, zugunsten des Akzentuellen aufgegeben wird.

Es ergibt sich aus dieser — immerhin nur skizzierten — Entwicklung der modernen Cantilenenform, daß es zahlreiche Spielarten der musikmetrischen Unterart geben muß. Sie bestimmen sich nach dem Verhältnis des Orchestischen und Akzentuellen im Musikmetrum, je nachdem das resultierende Musikmetrum dem orchestischen Urrhythmus näher oder ferner steht.

[1]) Vgl. Verf., Rhythm. d. frz. Verses S. 73, 448.

Die Entwicklung der modernen Singmusik wird — aus hier nicht zu besprechenden historischen Gründen — sehr durch den ‚Takt' beeinflußt. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist Taktstrich, Taktvorzeichnung und taktmäßiger Vortrag notwendiges Ingrediens aller Musik (das Seccorezitativ und einige andere, meist damit zusammenhängende Formen ausgenommen). Dieser spezifisch orchestische Rest ist, getragen durch die Grundsätze der modernen Notenschrift, bis heute geblieben, geradeso wie den Griechen die Funktion der halben Länge (⏑) als Maßzeit verblieb (vgl. S. 172). Der moderne Komponist denkt sozusagen von vornherein taktmäßig.[1]) Notwendig ist dieser Gang der Entwicklung durchaus nicht.

Die Kunstmusik der Kirche war im frühen Mittelalter durchaus taktlos und unmensuriert. Der gregorianische Rhythmus des *accentus* und des *concentus* mit ihren Prosatexten war streng sprachlich oder sprachlich-melisch. Nur einzelne Gesänge waren ‚musikmetrisch', nämlich die Hymnen, die Verstexte hatten. Die Notation der Kirche war die Neumenschrift, die ganz im Einklang mit dem rhythmischen Stil der Musik weder Takt noch Proportionalität der Notenwerte kannte.[2])

Streng orchestische Singmusik hat es natürlich auch im Mittelalter immer gegeben. Allerdings wohl nur in weltlichen Liedern. Die jungen gotischen Mädchen, die nach Priscus im Jahre 446 den Attila durch einen Schleiertanz mit Gesang ehrten,[3]) die Langobarden, die 579 einen Ziegenkopf opfern und *currentes per circuitum* ein *carmen nefandum* singen, die *carmina et saltationes* bei der Leichenwache (ebenda S. 41), der germanische Leich (urgerm. **laikaz*) und seine Fortsetzungen ins Althochdeutsche, Mittelhochdeutsche hinein waren sicher orchestisch-rhythmisch, d. h. taktmäßig, mit mensurierten Silbenzeiten und von Formen der Art, wie unser oben analysiertes Marschlied. Die vierhebige Reihe herrschte darin zweifellos, wie sie selbstverständlicherweise in aller Marsch-, Tanz-, Reigenmusik herrscht. Denn der Vierer ist überall die weitaus wichtigste orchestische Reihenform. Seine Existenz im Germanischen zu erklären, braucht man keine vergleichende Heranziehung griechischer oder indischer Formen. Die Begleitung dieser, übrigens streng homophonen, alten Musik war unison auf der Harfe (*cithara*); an Harfenakkorde ist nicht zu denken. Die Melodien hatten wenig Töne, ihr Umfang war klein. Wie viel antike Melodik in der weltlichen Musik des Abendlandes enthalten gewesen sein mag, lasse ich dahingestellt. Aber gewiß darf der Einfluß der Antike nicht unterschätzt werden. Goten, Langobarden, Franken, Angelsachsen saßen auf altem römischen Boden. Und schon lange vorher hatten sich Germanen und Römer aufs innigste berührt.

Kontrollieren können wir die weltliche Melodik des Abendlandes erst etwa seit dem 12. Jahrhundert: Melodien altfranzösischer Chansons de geste, von Aucassin und Nicolete, Lieder der Trobadors und Troubadours. Im 14. Jahr-

[1]) Verf. a. a. O. S. 64.
[2]) Ebenda S. 37 ff.
[3]) Paul, Grdr. II², S. 48.

hundert haben wir in Deutschland die Jenaer Liederhandschrift, deren Melodien ins 13. und 12. (?) Jahrhundert zurückgehen. Die musikalischen Verhältnisse dürften in Frankreich und Deutschland dieselben gewesen sein.

Wir finden in diesen alten Liedern dieselben Stilarten wieder, die das moderne Lied kennt. Dem orchestischen Rhythmus nahe steht das altfranzösische Lied des Chansonniers von St. Germain des Prés (herausgeg. Soc. des anciens textes frç., 1892), fol. 39^{v} *Quant li rosignols s'escrie* (Rh. d. frz. Verses S. 79). Ebenso fol. 58^{v} *La douçors del tens novel.* Die Form des Frühlingsreihens fühlt man durch. Sprechmäßiger schon fol. 9^{r} (S. 82) und die Romanze *Bele Yolanz* (S. 89). Jenaer Hs. XXIV (Wizlav) Nr. 26 und 46 klingen recht tanzmäßig. Sonst sind die Lieder dieser Handschrift mehr sprechmäßig, weil sie meist didaktischen Inhalt haben. Vgl. Verf. dort Bd. II S. 110 f.

Die Melodik dieser Zeit ist jedenfalls vokal, mit wenigen Ausnahmen. Die Kirchentonarten werden verwendet, Einfluß der kirchlichen Melodik läßt sich daher wohl nicht abstreiten. Sehr viele dieser mittelalterlichen Lieder haben noch etwas Taktmäßiges, als Hinterlassenschaft der entsprechenden orchestischen Urrhythmen. Andere sind freier: weder recht taktmäßig noch mit präzis mensurierbaren Werten. So z. B. Jen. Hs. XXXa, 1 (Ofterdingen).

Im Mittelalter geht nun das Taktmäßige in gewissen Gattungen der Kunstmusik verloren. Der Akzent wird so sehr berücksichtigt, daß die Form der Strophe sehr sprechmäßig wird. In diesem taktlosen, freien Musikmetrum erscheinen die Melodien z. B. des Ottschen Liederbuches. Die Melodie liegt im Tenor, nicht wie bei uns im Sopran. Ein Beweis dafür, daß diese Formen aus dem Sologesang der Herren, nicht der Damen entsprungen sind: ehedem beherrschte der Sänger das Feld, nicht die Sängerin. Die strenge Proportionalität der Zeiten ist mit Rücksicht auf die Mehrstimmigkeit beibehalten worden. Zum Verständnis dieser Art Technik vgl. Rh. d. frz. V. S. 91, 52, 63.

Ich weise auf diese Entwicklung des mittelalterlichen Liedes nur hin, um dem eingewurzelten Vorurteil zu begegnen, als sei ‚Takt' jeder Art von Rhythmus wesentlich. Denn jene mensuralen Kompositionen gehören nicht mehr in die Verslehre. Jener Zweig der mittelalterlichen Musikmetrik geht uns hier nichts an. Ein anderer ist es, der uns allein interessiert: er führt zur versmäßigen, von Musik freien Poesie.

Eine flüchtige Durchsicht der beiden oben genannten Liedersammlungen zeigt schon, daß es im allgemeinen von der Bedeutung des Inhalts für das Ganze abhängt, ob die metrische Form des Liedes mehr oder weniger orchestische Eigenschaften beibehält. Liegt der Schwerpunkt im Text, dann erweist sich immer der melodische Reiz der Lieder als gering und ihr Rhythmus nähert sich mehr dem Akzent. Das ist der Fall besonders im Meistergesang, der belehren will. Dann auch im historischen Lied, weil es Neues erzählt. Das versteht man wohl. Denn sobald an einer Vokalkomposition wesentlich der Inhalt interessiert, tritt der Bestandteil, der ihn darstellt, die Sprache, in den Vordergrund und der Akzent zugleich mit ihr.

Von den Liedarten, die sich im Rahmen der streng orchestischen Rhythmik, d. h. ursprünglich in unmittelbarem Zusammenhang mit Tanz, Reigen, Marsch gebildet hatten, betreten deshalb manche besonders zeitig und energisch den Weg der eben gezeichneten Entwicklung. Diejenigen eben, die ihrer Natur nach einen an sich wertvollen und interessanten Inhalt enthielten oder durch den Lauf der Dinge bekommen hatten: didaktische, erzählende Lieder, Preislied, Totenklage u. a. Sie erhalten Musikmetrum, sobald sie sich aus irgend welchen Gründen von der Bewegung lösen, ‚konzertmäßig' werden und dann selbständige Kunstformen bleiben. Die Annäherung an den Akzent wird erleichtert durch die primitive, in solchen Stilarten besonders einfache Melodik. Im Laufe der Geschichte wird dann die musikalische Melodie abgestreift, so daß dadurch die Form des Ganzen dem Akzent noch näher kommt. So entstehen die ersten ‚gesagten' metrischen Formen, die ersten Sprechmetra.

Zuerst ist dieser Prozeß in den bekannteren abendländischen Literaturen beim Liede erzählenden Inhalts und seinen verschiedenen Stilarten eingetreten. Es entstand das griechische, germanische, französische Epos. Der Vorgang ist überall grundsätzlich derselbe, mag die Entwicklung vom chronikalischen, genealogischen, unterhaltenden, überhaupt schlicht berichtenden Lied ausgegangen sein oder vom ethisch stark gefärbten Preislied auf Lebende oder Tote. Letzteres dürfte für die stark betonende, pathetische, germanische Epik das wahrscheinliche sein. Man denke an die Totenklage der Goten um Attila. Der homerische und französische Stil ist mehr erzählend, berichtend.

Die Entwicklung des altgermanischen Epos läßt sich nicht verfolgen. Wir haben nur ihren Abschluß in der Alliterationspoesie, die frei von Melodie und so sprechmäßig ist, daß man sie manchmal überhaupt nur für rhythmische Prosa, nicht für metrische Poesie gehalten hat.

Derselbe Vorgang hat sich später in der alt- und mittelhochdeutschen Erzählung wiederholt: hier übersehen wir einen großen Teil der Entwicklung, von Otfrid bis zum mittelhochdeutschen Roman. Der Anfang dieser Stilart liegt offenbar in einem mehr erzählenden, nicht pathetischen Liedstil. Uns sind aber keine Denkmäler dieser Art erhalten: schon bei Otfrid fehlt die Melodie.

Zum drittenmal setzt der Prozeß in der ostdeutschen Epik der mittelhochdeutschen Zeit ein, ohne allerdings so weit zu gehen wie beidemal vorher. Die Verslehre hat hier den Vorteil, noch verwandte gesungene epische Lieder vergleichen und so sich das Anfangsstadium verdeutlichen zu können.

Dieser Entstehungsvorgang der Sprechmetra hat Züge, die überall wiederkehren. Er sei gleich hier in Kürze gezeichnet.

Ausgangspunkt der Sprechmetra (d. h. der versmäßigen Formen der Poesie) ist immer ein streng gebauter orchestischer Urrhythmus von

einfacher oder zusammengesetzter Gliederung. Einfache Systeme (hintereinander wiederholte Ketten, Strophen aus 2—3 oder 2×2 Ketten, Kettenhaufen von wechselnder Länge, ‚Laissen') pflegen die Grundlage der alten epischen Form zu sein. Die Urformen sind streng orchestisch, solange sie Bewegungen begleiten. Vgl. oben S. 161.

1. ‚Konzertmäßig' verwendet werden sie musikmetrisch. Der Charakter dieser Urmetra bleibt vorwiegend orchestisch, aber da, wo die Schwere der akzentuellen Hebungen von der der orchestischen abweicht, wird zugunsten des Akzents ein Kompromiß geschlossen oder geradezu die akzentuelle Schwere eingeführt. Die Folge davon ist das Zerrinnen oder Verschwinden der alten Hebungsperiode ∧ – ∧ – bezw. – ∧ – ∧ (Taktalteration). Vgl. oben S. 161 f. Es treten andere, wechselnde Typen in der Reihe auf: ∧ ∧ – –, – ∧ ∧ – u. s. w. Hier liegt die Wurzel des 5-Typensystems der Alliterationspoesie, des Systems der ‚Lieblingsrhythmen' Otfrids.

Wenn eine akzentuelle Hebung im Innern einer Reihe des orchestischen Rhythmus in die Senkung gedrückt wurde, wenn die erste Senkung einer solchen Reihe akzentuell schwerer ist als die folgende Hebung, so kommt sie im Musikmetrum wieder hoch und macht ihr Recht geltend: sie wird sehr beschwert, ohne allerdings zur Hebung zu werden. Sie droht das Maß der Senkung zu übersteigen. Es entsteht das, was man im Verse, allerdings nur halb richtig, den Eindruck einer ‚schwebenden Betonung' nennt. Dergleichen gibt es auch in der Singmusik. (Vgl. Jen. Hs. II S. 142 f.)

Wo die akzentuelle Gruppierung von der rhythmischen abweicht, bekommt die erstere recht, die letztere wird abgeschwächt. Dies kann allerdings nur in der niedersten Ordnung vorkommen: bloß Nähte, Gelenke, auch Fugen differieren auf dieser Stufe. Einschnitte höherer Ordnungen decken sich noch genau.

Die ganze Komposition würde jetzt etwa auf der Stufe stehen, die unser Marschlied, ‚konzertmäßig' vorgetragen, inne hätte; sie steht dem orchestischen Urrhythmus also noch recht nahe.

2. Das alte Epos wurzelt im Einzelgesang, also in monodischer Singmusik. Die älteste, orchestische Form des Epos werden wir uns also, wenn nicht als ursprünglich chorisch, dann als Begleitung von Orchestik zu denken haben. Demodokos, der den Tanz der Phäaken begleitet, der Vorsänger bei der mittelalterlichen Ballade sind Beispiele solcher Sänger.

Der monodische ‚Konzert'-Vortrag zieht ein anderes nach sich. Massengesang verzichtet nicht gern auf gleichmäßige, irgendwie taktmäßige Bewegung, wo sie einmal da ist, mindestens nicht gern auf mensurierte Tonwerte. Denn die Masse ist schwer beweglich: festes, gleichbleibendes Zeitmaß irgend welcher Art erleichtert ihr immer den Gesang. Der Solist hingegen fühlt sich durch Takt und strenge Zeitmensur behindert, namentlich bei Liedarten, in denen der Schwerpunkt im Texte liegt. Er wird daher bald durch tempo rubato dem Akzent nachgeben; statt der rhythmischen Pausen-

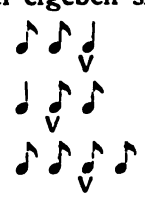
werte wird er die akzentuellen einzuführen trachten, die alten orchestisch streng proportionierten Zeiten wird er freier nehmen, mehr in der Richtung auf die akzentuellen der zugehörigen Sprechart verschieben. Jeder moderne Liedersänger tut das, oft so sehr, daß es zur Unart und zum Fehler wird.

Wird solch freiere, ‚deklamatorische' Behandlung der Zeiten Vortragsprinzip einer Gattung, so ergibt sich eine Liedweise, die außer den eben angegebenen Abweichungen noch die zeigt, daß ihre Zeiten und Zeitverhältnisse nicht völlig genau die orchestischen Proportionen beibehalten, überhaupt nicht wirklich auf eine Maßzeit bezogen werden können. Diese musikmetrischen Zeiten und Verhältnisse halten eher die Mitte zwischen orchestisch-rhythmischen und akzentuellen. Je nach Stil und Beschaffenheit des Textes stehen sie den urrhythmischen mehr oder weniger nahe, scheinen sie proportioniert oder sind ganz frei.

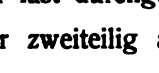
Auf diesem Standpunkt etwa dürfen wir uns die alten Epen denken, als sie noch nach den eintönigen, immer wiederholten epischen Melodien gesungen wurden (aödische Stufe). Solche Melodien haben wir noch zu einigen Chansons de geste.[1]) Der germanische Ausdruck got. *siggwan*, ahd. *singan* paßt recht gut für diese Technik. Auf dieser Stufe standen die *κλέα ἀνδρῶν*, die Achill zur *φόρμιγξ* sang, standen auch die Heldenlieder des Demodokos und Phemios. Auf ihr stehen noch die russischen und serbischen Epen (H. Hirt, Nordd. Allgem. Ztg. 1896 Nr. 522). Die weniger orchestischen Formen dieser Art darf man sich wohl, wenigstens im Rhythmischen, veranschaulichen mit den Sätzen aus Bachs Matthäuspassion: ‚Du lieber Heiland du' und ‚Des Abends, da es kühle ward'; die stark deklamatorischen (solche scheint es im Russischen zu geben) mit C. M. v. Webers ‚Schon nahte mir der Schlummer' aus dem ‚Freischütz' oder mit den fünffüßigen Dialogiamben R. Wagners im Tannhäuser und Lohengrin an Stellen, wo sie dem Seccorezitativ nahe stehen (Tannhäusers Rede an Venus, Herold im Lohengrin). Historisch sind diese modernen Formen allerdings anders zu beurteilen.

Die Veränderung der urrhythmischen Zeitverhältnisse ist ein wichtiger Schritt vorwärts auf der Bahn zum Sprechmetrum. Sie zieht wieder andere Veränderungen nach sich.

3. Nehmen wir als Urform des Gliedes oder an. Im Text entsprechen zwei Silben. Schon im Marschrhythmus können die Laschen ‚aufgelöst' werden. Dabei ergeben sich folgende Möglichkeiten:



[1]) Vgl. Suchier, Zs. f. rom. Phil. 19, 370 ff.

Im Einklang mit der fast durchgehends strengen Zweiteiligkeit orchestischer Formen wird nur zweiteilig aufgelöst. ‚Triolen'  u.s.w. gibt es auch heute in rein orchestischer Musik nicht oft. Im Text spiegelt sich die zweiteilige Auflösung darin wider, daß spondeische ‚Füße' nur im Umfang von 2—4 Silben auftreten. Im Altgermanischen und Altdeutschen, wie wir gesehen, mit der Beschränkung, daß die erste Silbe einer ‚aufgelösten' Hebung auf kurzen Vokal ausgehen muß (ahd. *kŭ-ning*, *să-gêta*, mhd. *hă-be*), die erste einer aufgelösten Senkung wenigstens gern ausgeht (ahd. *rîhhĕmo*, mhd. *santĕ diu*), mindestens zwischen ihr und der folgenden nicht gern mehrfache, schwere Konsonanz steht. Die zweiten Silben der Auflösungsgruppen sind indifferent (X). Also ist das Schema der alten Auflösung ⏑ X und ⏑ X (Lachmanns ‚Verschleifung'). Im Neuhochdeutschen gilt dies Gesetz nicht mehr, weil sich der Habitus der Sprache verändert hat.

Der Akzent kennt die Beschränkung des Senkungsumfangs nicht. Natürlich nicht, weil das Gesetz strengster Zweiteiligkeit und genauer Proportionalität für ihn nicht existiert. Seine Senkungen sind zwei-, drei-, vier-, mehrsilbig, ganz nach Sprechart und Sinn. Sobald nun in einer musikmetrischen Form die Nachwirkungen der orchestischen Verhältnisse schwinden, schwindet auch das Gefühl für die Notwendigkeit höchstens zweisilbiger Senkung. Man gibt dem Akzent nach und führt — nun ohne Störung des rhythmischen Eindrucks — mehr Silben ein (‚Senkungsüberfüllung'). Im Lauf der Zeit wird die Überfüllung immer größer.

4. Die orchestisch-rhythmische Hebung fällt gern auf eine haupttonige akzentuelle ‚Länge'. Im Germanischen und Altdeutschen ist lang a) eine Haupt- bezw. schwer nebentonige Silbe mit langem Sonanten (ahd. *má-no*, *blúo-mo*, mhd. *má-ne*, *blúo-me*), b) durch Konsonanz gedeckte Silbe: mhd. *léides*, *sén-de*, *wán-de*. Kurz sind Hauptsilben mit ungedecktem kurzen Vokal: mhd. *gŏ-tes*, *rĕ-den*, *bĭ-tende*, *dĭ-ser*, *gŏ-tinne*. Nebensilben, auch solche mit *-e* sind für rhythmische Längen oder Kürzen verwendbar. Grundsätzlich nur lange Silben werden aber in der älteren Zeit für zusammengezogene rhythmische Werte benutzt (= ⏑). Während der schlichte Fuß im Alt- und Mittelhochdeutschen durch sprachlich ⏑ X oder ⏑ X ausgedrückt wird, darf einem ⏑ = nur eine lange Sprachsilbe entsprechen. Also ⏑ – = ahd. *hă-bên*, *gŏ-tes*, *wŏ-nun-(ga)*; *hŏ-ren*, *wéi-nen*, *gel-tan*, *fleh-tan* und entsprechend mittelhochdeutsch. Aber ⏑ nur: *swá-(ri)*, *hŏr-(tùm)*, *wéi-(nèn)*, *án-(dèriu)*. Diese Regel gilt streng für orchestische Rhythmen und solche musikmetrische, die im Zeitlichen die alten orchestischen Gesetze beibehalten haben. Sobald nun aber das Musik-

metrum freier wird und dem Akzent näher kommt, kann auch diese Regel verletzt werden: an Stellen, wo im orchestischen Urrhythmus nur ⏑ (♩) = akzentuellem ⏓ stehen dürfte, erlaubt sich das Musikmetrum sprachlich ⏑ (‚Hebungsverkürzung').

5. Indes scheint im Germanischen weder ‚Senkungsüberfüllung' noch ‚Hebungsverkürzung' bereits auf der musikmetrischen Stufe eingeführt worden zu sein. Noch bei Otfrid, im Nibelungenlied findet sich dergleichen sehr selten. Vermutlich hängen beide Neuerungen erst mit einem weiteren, ganz entscheidenden Fortschritt zusammen, den das Musikmetrum in der Richtung auf den Akzent macht. Die musikalische Melodie wird aufgegeben und das Gedicht einfach ‚gesprochen' (rezitiert). Das Musikmetrum verwandelt sich in das Sprechmetrum, der ἀοιδός wird zum ῥαψῳδός.

Wann und warum die epische Melodie aufgegeben worden ist, läßt sich nicht sagen. Die russische und serbische Epik wird noch heute gesungen, Hunderte von Versen hintereinander immer nach derselben eintönigen Melodie. Die altfranzösischen Chansons de geste, die Versstücke in ‚Aucassin und Nicolete' sind bis ins 13. Jahrhundert hinein in derselben Weise vorgetragen worden: wir besitzen noch Melodien aus dieser Zeit. In diesen Dichtungen fällt die Melodie wohl unter dem Einfluß der Artusromane weg, die von Anfang an vorgelesen wurden. Der epische Gesang erliegt der Konkurrenz der beweglichen Lesepoesie. Für die mittelhochdeutsche Epik mag dasselbe gelten, und die althochdeutsche Reimversdichtung steht gewiß unter dem Einfluß analoger lateinischer Lesedichtungen. Für die altgermanische Alliterationsdichtung kann man Einwirkung der Buchpoesie nicht beweisen, aber auch nicht widerlegen. Man wird bedenken, daß die Germanen überall mit den kultivierten, in Rhetorenschulen gebildeten Römern und Romanen zusammentrafen: diese hatten Buchpoesie, die überdies von gewerbsmäßigen Rezitatoren vorgelesen wurde. Hat sich aber der Übergang vom Singen zum Sagen bei den Germanen spontan vollzogen, wie es bei den Griechen wohl der Fall gewesen ist, so weist das auf bedeutende Dichterpersönlichkeiten hin, die den entscheidenden Schritt im Interesse der epischen Kunst selber taten.

Die musikalische Melodie mußte ihrer Natur nach ein Hemmschuh sein, der das Musikmetrum mehr in der Nähe des orchestischen Rhythmus festhielt. Der Ton bedarf zur Entwicklung Zeit: er beeinträchtigt immer die natürliche Sprachquantität. Fällt er weg, so ist ein Damm durchstochen, der dem völligen Eindringen der akzentuellen Silbendauer entgegensteht. Ferner stützt die Gliederung der Melodie, die ihrerseits wieder vom Urrhythmus herrührt, die orchestischen Bestandteile der musikmetrischen Gruppierung. Mit dem Wegfall der Melodie wird die überlieferte Gruppenbildung auch in den höheren Ordnungen gefährdet.

In der Tat läßt sich nachweisen, daß nach Wegfall der Melodie der Akzent auch im Punkt der Zeitwerte und der Gruppierung mehr und mehr Einfluß gewinnt.

6. Die sogenannte ‚Hebungsverkürzung' (die klassische Metrik redet von *productio metrica*) ist schon oben besprochen; die ‚Senkungsüberfüllung' gehört bis zu einem gewissen Grade auch her, denn sie wird erst nach Zerstörung der festen Fußproportion möglich. Erstere findet sich, sogar in der Form * ⏑ – > ⏑ ⏑, in dem zweifellos rezitierten homerischen Hexameter, vielleicht im Saturnier (wenn er quantitierend ist); im germanischen Alliterationsvers, bei Otfrid und in mittelhochdeutschen Romanen und Epen kommt nur * ⏑ ⏑ > ⏑ ⏑ in Betracht. Senkungsüberfüllung im attischen Trimeter * ⏑ – ⏑ > ⏑ ⏑ – ⏑, im Senar, in den Anfängen bei Otfrid, stark entwickelt im Heliandvers und im frühmittelhochdeutschen Reimvers. Gerade die Senkungsüberfüllung wird nach Wegfall der Melodie oft sehr groß. Ihr Anwachsen läßt sich vielfach chronologisch zeigen.

In diesen beiden Fällen weist schon der Verstext auf Störungen der alten, einfachen orchestischen Proportionen (1 : 1, 1 : 2 u. a.) hin. Guter Vortrag von Dichtungen der hierher gehörigen Stilart zeigt sogleich, daß sich die alten Proportionen schon durchweg bedeutend verändert haben. Man versuche nur Otfrid oder gar Hartmanns oder Wolframs Romane echt spondeisch (dabei natürlich taktmäßig) zu rezitieren, und man bekommt einen Skansionsvortrag, der alle Poesie tötet, den Stil der Auszählsprüche, welche die Kinder lieben. Jeder fühlt, daß er beim Lesen dem ‚Sinne Rechnung tragen', d. h. den Akzent berücksichtigen muß. Er muß eben die orchestisch-rhythmischen Silbenzeiten in der Richtung auf die akzentuellen verschieben. Wie weit, das hängt von der Stilart ab.

In manchen Gedichten wird beinahe noch eine Art metrischer Proportion[1]) beibehalten. Das ‚Heidenröslein' (s. unten § 26) ist fast spondeisch, auch beim sinn- und stilgemäßen Sprechvortrag. Heines ‚Das Meer erglänzte weit hinaus' hat deutlich iambischen (⏑ – = 1 : 2) Charakter: die Hebungen sind bedeutend länger als die Senkungen und die dreisilbigen metrischen Stellen *sáßen am éinsamen* u. a. m. gleiten dahin wie ein ⏑ ⏑ ⏑ (1 : 1 : 1) = ♪ ♪ ♪ für – ⏑ = 𝅗𝅥 ♪ . Goethes *ufm Bergli bin i gsässe* ist fast streng ionisch a minore: ⏑ – – ⏑ – –; *Freudvoll und leidvoll* ist ionisch a maiore (– – ⏑ – – etc.), in Noten 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♪ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. | ♪ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 .

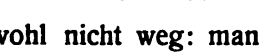
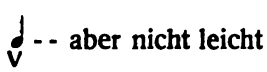
Es sind meist Dichtungen von gleichmäßiger, besonders von ruhiger Stimmung, die so verhältnismäßig einfache Proportionen enthalten. Sie sind es auch, die man immer und immer wieder zugunsten der Lehre von der ‚Gleichheit der Takte im Verse' anführt. Aber es sind eben nur wenige Stilarten der Sprechmetra, die diesen Charakter haben.

[1]) Auf die Bedeutung der Silbendauer auch im deutschen Verse hat mich O. Bremer hingewiesen. Er redet deshalb geradezu von deutschen ‚quantitierenden' Versen. Allerdings geht er in seinen Annahmen zu weit.

Schon in Goethes Zueignung, noch mehr in Goethes Blankversen entfernen sich die Silbenwerte sehr von dem spondeischen Schema. Die Hebung ist im allgemeinen ein wenig länger als die Senkung. Die Zeiten sind mannigfaltiger: hier mehr spondeisch, hier mehr iambisch, anderswo mehr wie ⏑ –, je nach Stimmung und Sprachtext. Noch freier sind sie im Beginn des ersten Faustmonologs, in Wallensteins Lager: auf diese Verse lassen sich die antiken Bezeichnungen überhaupt nicht mehr anwenden, wenn man an ihrer quantitativen Bedeutung festhält. Der frühmittelhochdeutsche Reimvers, der Alliterationsvers stehen auch hier wieder dem Akzent am nächsten. Übrigens wolle man stets beachten, daß man es in jedem Verse mit metrischen Zeiten zu tun hat, Zeiten also, deren Maß sich aus dem Zusammenwirken von orchestischem Urrhythmus und Akzent bestimmt. Die metrischen Zeiten sind gegenüber den akzentuellen immer stilisiert.

7. Einschnittsverlegung hängt auch mit dem Übergang von orchestischem zu sprechmetrischem Charakter zusammen.

Die orchestischen Einschnitte hängen ab von dem streng zweiteiligen Bau der Tanz- und Marschrhythmen und andererseits von der Gewohnheit dieser Formen, dieselben Glied-, Bund-, Reihen- etc. -typen möglichst festzuhalten. Also hat ein spondeischer Doppel-Vierer folgende Normaleinschnitte:

Nun werden freilich diese Normaleinschnitte manchmal schon im Bewegungslied verschoben, nämlich so wie es oben S. 177 für die Musikmetra angegeben ist. Aber über die umstehenden Hebungen steigt daselbst die Grenze wohl nicht weg: man findet statt  ein  aber nicht leicht ein Die Musikmetra, die in die deutsche Verslehre fallen, d. h. die einfachen Liedarten halten es, soviel ich sehe, gern ebenso.

Erst bei reinen Sprechrhythmen werden stärkere Verschiebungen der Ureinschnitte häufig und schließlich Stilmittel. Z. B. liebt der französische Alexandriner, der aus einem — katalektischen oder brachykatalektischen — Doppelvierer obiger Form entstanden ist, in der Reihe leichte Fuge hinter der dritten Silbe, meidet deutlich die hinter der vierten:

X⏑X; ⏑X ⏑(X).

Der Ureinschnitt ist hier durch einen neuen, sprechmetrischen ersetzt, er wird nicht mehr durchgefühlt. Besonders häufig ist das der Fall beim sogenannten fünffüßigen Iambus. Derselbe geht wahrscheinlich auf einen steigend-spondeischen Sechser zurück mit folgender Urfuge:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ (⏑).

Schon im strengen Musikmetrum schiebt sich oft die Hauptfuge um eine Senkung nach vorwärts: – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – . . . (daneben auch – ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – . . .). Im Sprechvers stellt sich dann sogar Einschnitt

zwischen 3. und 4. Hebung ein, ja noch andere. Man unterscheide daher in einem Verse Ureinschnitte, primäre und sprechmetrische, sekundäre. Letztere dienen dazu, den Vers beweglicher, sprechmäßiger zu machen.

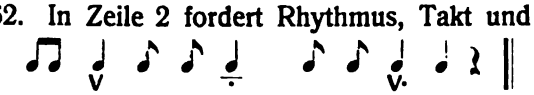
§ 23.

Fortsetzung.

(Brechung, Reduktion, Sprechstil, Sprechmelodie, Sprachveränderung u. a.)

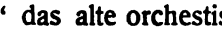
8. Die Einschnittsverlegung erzeugt eine, verglichen mit der orchestischen, ganz neue Gliederung des Verses. Historisch hängt sie vermutlich — als deren Fortsetzung oder Vollendung — mit einem andern, besonders für Sprechrhythmen außerordentlich charakteristischen Vorgang zusammen, der rhythmischen Brechung.

Es ist ein wichtiges Gesetz rein orchestischer Formen, daß sich darin die rhythmischen Grenzen sehr scharf ausprägen und ihre Rangordnung streng innehalten. Deutliche, übersichtliche Gliederung liegt eben im Wesen der Tanz-, Reigen- und Marschmusik. Also muß folgende Ordnung der Grenzwirkungen gefühlt werden: Strophenschluß, Absatz, Wende, Kehre, Lanke, Fuge, Gelenk, Naht. Absatz und Wende kommen fürs Epos kaum in Betracht, wohl aber für die Lyrik. Kleine Verschiebungen der Nähte und Gelenke erlaubt sich selbst das strengste Musikmetrum. Sogar Verschiebungen von Fugen, Lanken und Kehren kommen darin vor.[1]) Umkehrungen der Rangordnung aber sind selten. Einige Fälle im ‚Reiterlied' oben S. 162. In Zeile 2 fordert Rhythmus, Takt und Melodie:



ins Feld, in die Frei - heit ge-zo-gen.

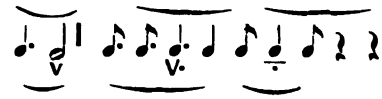
Die orchestische Fuge befindet sich hinter *Frei-*. Die akzentuelle hinter *Feld.* Schon das Musikmetrum, noch mehr das Sprechmetrum folgt im wesentlichen dem Akzent. Die metrische Fuge liegt daher hinter *Feld.* Doch ein deutlicher Nachhall der orchestischen verbleibt dem Musikmetrum: *Frei-* wird gedehnt und dadurch ein außergewöhnlich starkes Gelenk hergestellt (‚Fugenverdeckung'). Im Sprechmetrum fällt dieser Nachhall fast weg, doch wird *Frei-* immer noch etwas gedehnt. Erhaltung des Ureinschnitts in irgend welcher Weise scheidet die Brechung von der Einschnittsverlegung (vgl. S. 187 unten).

Demnach kehrt sich hier im Metrum die orchestische Rangordnung um: die alte Fuge wird metrisches Gelenk, das alte, orchestische Gelenk metrische Fuge. Dadurch ‚zerbricht' das alte orchestische Bund  : sein erster Teil wird metrisch selbständig, ein einhebiges Bund, der andere verbindet sich mit dem zweiten Reihenbund, und dies wird metrisch dreihebig.

[1]) Verf., Philol. Stud. S. 187. Jen. Hs. II, 130 f.

Doch deutet die Dehnung von *Frei-* auch im Metrum noch an, daß ehedem dort eine schärfere Grenze lag. Also nach dem Schema

musikmetrisch.


sprechmetrisch.

Diese Umkehrung der Einschnittswerte bei Erhaltung der Einschnittstellen als solcher, infolge davon Umgruppierung der orchestischen Stücke tritt in gewissen Gattungen der Sprechpoesie sehr häufig ein. Vielfach kann man die Zunahme historisch nachweisen und daher umgekehrt die Brechungserscheinungen zur chronologischen Bestimmung verwenden.

Folgende Fälle sind zu unterscheiden.

a) Strophenbrechung.

Z. B. Otfr. I, 5, 5 ff.: *Floug er sunnûn pad, sterrono strâza,*
wegâ wolkono zi theru itis frôno, (‖)
Zį ediles frouwûn, selbûn sancta Mariûn: ‖
thie fordoron bî barne wârun chuningâ alle.

Die Kehre hinter *Mariûn* ist tiefer als der Strophenschluß hinter *frôno*. Der Anfang der zweiten Strophe schließt sich eng an den Schluß der ersten an. Die zweite Strophe wird ‚gebrochen'. Das Stärkeverhältnis von Ketten- und Strophenschluß kehrt sich um. Die Brechungsstelle wird von mir durch Grenzzeichen ohne Klammern angedeutet.

Hat die Strophe vier Ketten = zwei Gesätzen, dann wird oft ein ‚Absatz' tiefer als ein Strophenschluß. Z. B. Nib.-Lied Lm. 31, 32:

Vier hündert swértdègne die solden tragen kleit
mit sàmt Sífrîde. ‖ *vil manic schœniu meit* (|)
von werke was unmüezec, wan si im wâren holt: ‖
vil der edeln steine die frouwen leiten in daz golt, (‖)
Die si mit porten wolden wurken ûf ir wât (|)
den jungen stolzen recken: ‖ *des enwas niht rât.* ‖
der wirt der hiez dô sidelen vil manegen küenen man,
zę einen sunewenden, dâ Sîfrit ritters namen gewan.

Die zweite Strophe ist hinter *rât* ‚gebrochen'. Der Absatz dort ist tiefer als der vorausgehende Strophenschluß: der Strophenschluß von 31, 4 ist gleichsam dorthin vorgerückt. Der Anfang von Str. 32 neigt sich zu Str. 31. Der Einschnitt hinter *golt* ist sehr abgeschwächt (etwa = Kehre). Str. 31 bricht hinter *Sîfride*.

b) Gesätzbrechung.

Nib.-L. 98: I. *Don kund im niht gestrîten daz stárkè getwerc.* ‖
alsam di lewen wilde sie liefen an den berc, (‖)
II. *Dâ er di tarnkappe sît Albrîchę an gewan.* ‖
dô was des hordes hêrre Sîfrît der vréislîche man.

Gesätz I ist hinter *getwerc* gebrochen. Denn Zeile 2 hängt durch Abschwächung des Absatzes an Gesätz II. Die Kehre hinter Kette 1 ist schärfer als der (einstige) Absatz hinter 2. Durch die Verschiebung von ⊤ bricht in diesem Falle gleichzeitig das zweite Gesätz.

c) Kettenbrechung.

Oben in Str. 31, Zeile 2. Die Lanke hinter *Sîfride* ist tiefer als die Grenze hinter *meit*. Deshalb strebt die Hinterreihe dieser Kette metrisch nach Kette 3. Indes ist die alte Kehre hinter *meit* noch deutlich hörbar, wenn auch sehr reduziert, und die Strophe nebst ihren Teilen sonst fast unversehrt. Beinahe völlige Kettenbrechung ist beliebt in der alten Alliterationspoesie. Z. B. Heliand 5 ff.

— — — — — — ‖ *That uuolda thô wîsara filo* (|)
liudo barno lobon, ‖ *lêra Cristes,* (|)
hêlag word godas, ‖ *endi mid iro handon scrîban* (|)
berehtlîcǫ an buok, ‖ *huô sia is gibodscip scoldin* (|)
frummian, firiho barn. ‖

Hinterreihe und nächste Vorderreihe schließen sich oft hintereinander weg zusammen, ohne daß aber der Einschnitt am Zeilenende übertönt würde. Die Langzeile behält einen gewissen Zusammenhalt. Das ist der sogenannte ‚Hakenstil'. Der Reiz desselben beruht darauf, daß die alte Kette noch erkennbar bleibt, aber durch die Inhaltsverbindung von Hinterreihe + folgender Vorderreihe, bezw. Vorderreihe + vorausgehender Hinterreihe gebrochen und verschleiert wird.

Eine ganz ähnliche Lockerung, ja wohl schon Auflösung der Kette findet sich im mittelhochdeutschen Roman, z. B. Hartmanns Iwein (‚Reimbrechung'). Hier ist die Reihe (= Reimzeile) eigentlich die größte metrische Gruppe, die vorkommt. Ketten gibt es für das Gefühl nicht mehr: ihr letzter Nachhall ist die Reimbindung, die den Kettenrahmen nur eben noch durchfühlen läßt.

d) Reihenbrechung.

Z. B. Konrads von Würzburg Engelh. 501/2.

der lône dir, vil reiner kneht'
sprach der ander. ‖ *'ez ist reht* (|)
daz er dir gebe rîchen danc'.

Die Fuge hinter *ander* ist tiefer als die Kehre hinter *reht*. Die Reihe 502 zerfällt jedoch nicht, weil sie durch die Wiederholung der Reimzeile im ganzen Gedicht auch für diese Stelle gesichert ist, und weil *reht* ethisch verlängert werden muß, eine Dehnung, die die Scheide aufrecht erhält. So starke und fortgesetzte rhythmische Zerbrechung der Reihe, wie der Kette, kommt im Mittelhochdeutschen vielleicht überhaupt nicht vor. Denn mir ist wenigstens kein Fall bekannt, in dem die konsequente Zertrümmerung und Verschleierung der alten orchestisch-rhythmischen Gruppenformen über die Reihe nach der Tiefe fortgeschritten wäre. Andere Beispiele sind:

Engelh. 393/5: *dô kam ein jungelinc dort her*
geriten: | *den selben gruozt er* (|)
in süezer stimme dône.

Vgl. auch Parziv. 500, 24 f.:
wer was ein maget diu den grâl (|)
truoc? || *ir mantel lêch man mir.*

e) Bundbrechung.

Für diese gilt dasselbe wie für die Reihenbrechung. Ein Beispiel Zeile 2/3 des Reiterliedes.

f) Gliedbrechung.

Lessings Nathan II, 640:

N.: *was?* | *wás ist richtig?*
Al Hafi: *Dáß — ich bín nicht schúld;*

Das orchestische Glied ist *was? wás ist.* Hinter *was?* liegt im Metrum ein starker Einschnitt (tote Pause), stärker als das Gelenk hinter *ist,* doch fühlt man immer noch ein wenig die Form X⏑X heraus. Reihen-, Bund- und Gliedbrechung zusammen machen eine Rede sehr lebhaft.

Wie Hebungsverkürzung und Senkungsüberfüllung, so können auch die Brechungserscheinungen bereits im Musikmetrum einsetzen. Sie sind keineswegs an Sprechvortrag gebunden. So finden sie sich denn recht oft im Minnesang. Ganz begreiflich. Denn mindestens bis ins 13. Jahrhundert lag dort der Schwerpunkt im Text und seinem Gedankeninhalt. Monodisch homophon war diese Kunst auch. Z. B. MF. 46, 9 ff.

1. *Mîn herzę unsanfte sînen strît*
   lât, || *den ez nu mange zît* (|)
2. *Behabet wider daz aller beste wîp,* ||
   der ie mîn lîp (|)
3. *Muoz dienen swar ich iemer var.* ||
   ich bin ir holt: | *swenn ich vor gote getar,* (|)
4. *So gedenkę ich ir.* ||
   daz geruoch ouch er vergeben mir.
5. *Wan ob ich des sünde süle hân,*
   zwiu geschuof er si sô rehte wol getân?

Ketten und Reihen werden hier freilich durch Melodie und Reim noch zusammengehalten. Aber die alten Zusammenhänge sind doch bereits sehr aufgelockert. Die Strophe bewegt sich recht frei. Die Minnesinger verhalten sich im Punkte der Brechung übrigens verschieden.

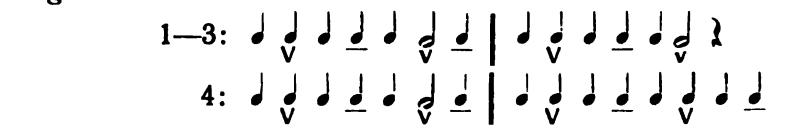
Man unterscheide übrigens in allen Fällen von Brechung ‚halbe' und ‚ganze'. ‚Halb' gebrochen ist eine Kette, Reihe u. s. w., wenn der überlaufende Sinn nur ein Stück der betreffenden rhythmischen Gruppe zum Vorausgehenden oder Folgenden zieht. ‚Ganz', wenn von den zwei Teilen der gebrochenen Gruppe das erste nach rückwärts, das andere nach vorwärts Anschluß findet.

Z. B. halb gebrochen ist die Kette NL. 32, 2 (oben S. 189), MF. 46, 15/16; ganz gebrochen NL. 31, 2 und die Ketten des Heliandbeispiels (S. 190), die Reihe Engelh. 394, MF. 46, 10. 14.

Historisch tritt zunächst die halbe, später die ganze Brechung auf. Unter Umständen ergibt die Beobachtung der Erscheinung ein Mittel zur Chronologie. Über die Methode, die Brechungserscheinungen statistisch aufzunehmen, vgl. R. BRENDEL a. a. O. (s. oben S. 178) S. 39 f.

Besondere Erwähnung verdient noch die Reduktion bezw. der Wegfall 9. rhythmischer Pausen und 10. von Hebungen.

Die Nibelungenstrophe z. B. weist auf eine alte orchestische Form folgenden Schemas zurück:



Am Ende der 4 Vorderreihen Zusammenziehung von vorletzter Hebung mit letzter Senkung, am Ende der 3 ersten Hinterreihen Hebung = + 1/4-Pause oder = + 1/2-Pause. Im ältesten Musikmetrum, ‚dem Urmetrum' haben deshalb an den Enden dieser drei Hinterreihen starke syntaktische Einschnitte gelegen, um die Pause zu ermöglichen. Diese alte Textgliederung kann man vielfach noch deutlich erkennen. Nib.-L. 15:

I, 1 *Waz saget ir mir von manne, vil liebiu muoter mîn?*
2 *âne recken minne wil ich immer sîn.*
II, 3 *Sus schœne wil ich blîben unz an mînen tôt,*
4 *daz ich sol von manne nimmer gwinnen keine nôt.*

Die Reime müssen ausgehalten und dahinter deutliche rhythmische Pausen angebracht werden, wenn auch auf strenge Proportionalität der Zeitwerte dieser Pausen nichts ankommt. Anderswo wird diese Form, in der das alte, streng gegliederte, starre orchestische Schema zu sehr nachklingt, mehr in der Richtung auf den Prosaakzent verschoben: die Viertelpause (und damit eine Hebung) fällt weg.

Z. B. 33 *Dô gie zę eime münster vil manic rîcher kneht* [𝄽]
und manic edel ritter. ‖ *di wîsen heten reht* [𝄽] (|)
Daz si den tumben dienden, als in was ê getân. 𝄽 ‖
si heten kúrzwîle und ouch vil manger freuden wân.

Der Ton der Erzählung ist in dieser Strophe viel weniger feierlich als anderswo. Dem entspricht die Verkürzung der ersten Hinterreihen um die Pause (nebst ihrer Hebung), die Brechung der zweiten Kette, deren Vorderreihe sich an 1 b, deren Hinterreihe sich an 3 a anlehnt und die Brechung der Gesätze.

Hebungen fallen oft mit rhythmischen Pausen weg. Wegfall von Hebungen kommt aber noch auf andere Weise zustande.

Durch Zusammenziehung entsteht sehr oft am Reihenende die Form ... = ⏑ –. Die Kraft des orchestischen Rhythmus und die Melodie genügt bei Liedern bekanntlich, diesen Schluß selbst da als zweihebig aufrecht zu erhalten, wo die akzentuelle Schwere an sich nicht zureicht. Z. B. *Ich hátt einen Kàmerádèn.* Fällt der spezifisch orchestische Charakter der

Komposition weg, wird gar die Melodie weggelassen, so ist es ganz unmöglich, dem Wort *Kameraden* drei Hebungen zu geben: es würde unnatürlich klingen. Man kann nur rezitieren *Kàmeràden* ⏑X⏑X. Liegt hinter ⏑X starker syntaktischer Einschnitt, so wird die Zeit, welche durch Verkürzung von zu ⏑X frei wird, in eine rhythmische Pause umgesetzt: ⏑X p. Liegt dazu aber syntaktisch kein Anlaß vor, so geht das Metrum hinter der Senkung weiter und die Hebung fällt samt der Zeit weg: ⏑X | X ...

Das geschieht oben in dem Beispiel Nibelungenlied 33. *Münster* ursprünglich (⏑ ⏓). Im Nibelungenlied aber gesprochen etwa , ohne Pause dahinter. Hinter *ritter* des Punktes wegen rhythmische Pause. *dienden* * ⏑ ⏓ > ohne Pause dahinter. So entstehen durch derartige Verkürzung des Reihenschlusses oft sprechmetrische Dreier aus orchestisch-rhythmischen bezw. musikmetrischen Vierern. Sehr beliebt ist das im mittelhochdeutschen Reimpaar.

Es liegt auf der Hand, daß Hebungen im Metrum nicht wegfallen können, wenn der Akzent der Textstelle so ist, daß er verlangt, die rhythmische Hebung zu erhalten. Dieser Fall tritt ein, wenn den orchestischen Hebungen im Text deutlich akzentuelle entsprechen. Z. B. wenn am Reihenende zweihebige Worte stehen der Art wie Reinbot (Kraus) Vers 5169/70:

des dancte sâ der márkìs
von himele dem künege wîs.

Oder schwere einsilbige Worte, ebenda 2496:

der küngîn swester dár trûoc.

Auch wenn das Tempo oder Ethos des Textes so ist, daß es die in Frage kommende Silbe beschwert. Dies gilt von den ‚klingenden' Reimen Otfrids; der Text des Evangelienbuches muß langsam und feierlich rezitiert werden. Bei Nachdruck, Iwein 28: *er was genânt Hártmàn.*

Was am Reihenende geschieht, kann auch im Innern vorkommen. Auch hier kann gegebenenfalls ein orchestisches (⏑ ⏓) zu metrischem, einhebigem ~X werden und Verkürzung des Verses bewirken. Das ist offenbar in den Alliterationsmetren geschehen. Hier wurde z. B. aus altem (– ⏑ ⏓ – ⏑ ⏓) ein metrisch zweihebiges X⏑X X⏑X. In der späteren ahd., mhd., nhd. Poesie kommt diese Reduktion im Versinnern wohl nicht vor. Der Sprachakzent, das Ethos halten im Reiheninnern die Hebungszahl aufrecht. Vgl. darüber Beitr. 24, 40 f. Z. B. Iw. 113:

er sprách: hêr Kalógreánt

oder Vers 28 *er wàs genânt Hártmàn. Hartman* hier etwas isoliert und nachdrücklich zu sprechen. Der Name des Dichters wird ausdrücklich mitgeteilt.

Vers 17 *sô lebt doch iémèr sîn name. iemer* einen Gegensatz ausdrückend und zugleich nachdrücklich. Deshalb nicht bloß das *ie-*, sondern auch *-mer* beschwert. Vgl. oben S. 129. Oder im Choral ‚Ein feste Burg ist unser Gott':

der Fürst dieser Wélt,
wie sáur èr sich stéllt,
tut er uns dóch nicht.

In der ersten und dritten Zeile hält vor allem der reine Akzent, in der zweiten der ethische die Hebungszahl auch im Sprechmetrum aufrecht (Rh. d. frz. Verses S. 124). Der ethische Akzent spielt in solchen Fällen überhaupt eine große, noch nicht genügend gewürdigte Rolle.

Es ist klar, daß sich durch Pausenreduktion und -wegfall, ferner durch Hebungsunterdrückung aus einer orchestischen Reihenform, z. B. dem Vierer, sehr verschiedene metrische entwickeln können.

Z. B. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ erzeugt X⏑⏑X⏑⏑, X⏑⏑X⏑X, X⏑X X⏑⏑, X⏑X X⏑X oder X⏑⏑X⏑X p. u. s. w. Der Übergang einer Liedform vom streng orchestischen über den musikmetrischen zum sprechmetrischen Rhythmus kann daher unter Umständen ein anfangs einfaches Formensystem sehr verwickelt machen, eine zunächst einheitliche Form in viele dem rhythmischen Wert nach recht verschiedene auseinander legen. Hierin liegt die Erklärung für die Probleme der Alliterationsmetrik.

Ferner: Metra, die dem orchestischen Urrhythmus nahe stehen, sind einfacher, durchsichtiger, man findet für sie viel eher das gemeinsame Schema. Z. B. Homer, Otfrid, Chanson de geste. Metra, die dem Akzent nahe stehen, sind freier, minder leicht zu schematisieren: (Saturnier?), russischer Bylinenvers, Alliterationsvers, auch der frühmittelhochdeutsche Reimvers (Heinrich von Melk, König Rother). Bei Formen der letzten Art ist es oft nötig, zwischen dem orchestischen Urrhythmus (bezw. dem Urmetrum) und dem wirklichen Rhythmus erst die Verbindung herzustellen, den Urrhythmus aus dem Sprechrhythmus zu rekonstruieren, da er fast völlig verloren gegangen und durch einen neuen, eben den sprechmetrischen, ersetzt ist. Ausgehen muß man dabei von der Bestimmung des wirklichen Sprechrhythmus. Nur genaue Analyse der wirklichen rhythmischen Formen gibt das Material zur Rekonstruktion des älteren Maßes.[1])

11. Wir haben die Entwicklung der Sprechmetra bisher nur insofern betrachtet, als sie sich von orchestischen Urformen ab- und dem Akzent zugewendet haben. Aber darauf kommt es nicht allein an.

Jedes Musik- oder Sprechmetrum, mag es orchestischen Formen nahe oder fern stehen, hat seinen eigenen Ausdruck und Reiz, eben den, der von dem metrischen Rhythmus ausgeht. Der sprechmetrische Rhythmus liegt nicht in der Sprache. Es ist ja schon bei der Akzentlehre hervorgehoben worden, daß nur in ganz wenigen Fällen[2]) ein Ethos als solches

[1]) Vgl. Philol. Stud. (Sieversfestgabe) S. 179 f. [2]) S. 125.

Neigung zu einfacher Rhythmisierung verrät, und daß Prosa spontan nur zu prosaischem, nicht aber versmäßigem Rhythmus gelangen kann. Metrum entsteht durch Kompromiß des Akzents mit orchestischem Rhythmus. Es ist eine der wichtigsten Folgen dieser Vermischung, daß durch die Entwicklung der verschiedenen Stilarten alter Bewegungslieder auch Sprecharten Rhythmus bekommen können, denen er sich dem natürlichen Ethos nach kaum hinzugesellen würde, z. B. didaktische und einfach erzählende Dichtung. Ist ein metrischer Rhythmus von ganz bestimmter Beschaffenheit und Ethos aber erst entstanden, so kann er um seiner selbst willen gesucht, mit akzentuellen Mitteln hergestellt und stilistisch variiert werden, ohne Rücksicht und Zusammenhang mit dem Urrhythmus. Die zwischen orchestischem Rhythmus und Akzent liegenden metrischen Möglichkeiten haben eben den Wert selbständiger, charakteristischer Stilarten.

Abstreifen des spezifisch Orchestischen in Rhythmus und Melodie ist deshalb nur die eine Seite der Sache. Die andere ist: Bearbeitung und Ausbildung der historisch gewordenen metrischen Rhythmusarten zu Stilarten. Ein Beispiel mache das klar. Wird zur Tanzbewegung oder Tanzmusik ein Text gedichtet, so strebt der Verfasser danach, möglichst den orchestischen Rhythmus nachzubilden und auszugestalten. Orchestischer Rhythmus, Tanzmelodik bestimmen den Eindruck des ganzen Bewegungsliedes, der Text für sich kommt nicht zur genügenden Wirkung. Rezitiert man solche Tanzliedertexte für sich, die Verbindung mit dem Tanze willkürlich lösend, so machen sie fast durchweg einen trockenen, spröden Eindruck. Auch bei Texten, die ausdrücklich für Gesang geschrieben sind, ist das der Fall, und zwar gerade bei den besten. R. Wagners Texte sind vorzüglich, wenn sie gesungen werden. Deklamiert sind sie spröde. Die Texte Pindars, der Minnesinger haben nicht selten eine gewisse Trockenheit und Härte der Form (ich rede nicht vom Inhalt): es fehlt Biegsamkeit, intensive Stimmung, Fülle, Schmelz. Kein Zweifel, daß der Mangel beim Gesang verschwand. Auch der Rhythmus ist in solchen Texten nicht immer scharf und klar erkennbar: sie sind metrisch hier und da mehrdeutig. Ohne Kenntnis des orchestischen oder musikalischen Schemas läßt sich ihr Rhythmus nicht völlig bestimmen.[1])

Dieser Mangel muß beim Sprechvortrag natürlich verschwinden. Es gilt, die einer bestimmten metrischen Rhythmusart eigene Form unzweideutig festzulegen und das ihr eigene Ethos herauszuarbeiten, der Sprachform zu eigener Wirkung und Reiz zu verhelfen. Das geschieht a) durch Auslese der Formen. Von den vielen, die historisch geworden oder möglich sind, werden die ästhetisch unbefriedigenden beschränkt oder beseitigt, die wohlgefälligsten bevorzugt. Das System der metrischen Gruppentypen ist für jede metrische Rhythmusart ein anderes, muß für jede neu ermittelt werden. Also ist z. B. das System der Formen des Alliterations-

[1]) Vgl. E. Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied. Progr. Krefeld 1883.

verses oder des epischen altfranzösischen Alexandriners sicherlich ein anderes als das der vorauszusetzenden orchestischen Liederrhythmen. Was in diesen die Norm war, kann dort selten auftreten, vielleicht verschwunden sein. b) Neue Formen, die keine Wurzel im Urrhythmus zu haben brauchen, werden nach Analogie der ererbten geschaffen. c) Reiner und ethischer Akzent wird so verwendet, daß wirksame, klare Rhythmen von deutlich fühlbarem Ethos entstehen. Es entstehen Verse, deren (metrischer) Rhythmus sich bei verständnisvollem Lesen jedem aufdrängt, der die betreffende Sprache spricht, bezw. genügend kennt und Gefühl für Rhythmus und Stil hat, also Verse, deren ‚Metrum' herauszufühlen keine Schwierigkeit macht. Es begrifflich zu fixieren, ist eine andere Sache. Die Geschichte der Literatur lehrt, daß man Jahrhunderte lang rein nach dem Ohr und Gefühl die besten Verse machte, ohne auch nur das Versprinzip formulieren zu können, ja bei ganz falscher Formulierung desselben. Bis Clajus und Opitz haben die Deutschen nichts vom akzentuierenden, bis ins 17. Jahrhundert die Franzosen nichts vom alternierenden Versprinzip gewußt: sie rechneten beide nach Silben. Und doch haben sie die vortrefflichsten Verse geschrieben.

12. Zur stilistischen Bearbeitung sprechmetrischer Rhythmen gehört als letztes die Herausarbeitung einer festen, wohlklingenden Melodie. Verschwindet die orchestische, musikalische Melodie, so kommt an ihrer Stelle das Sprachmelos zur Geltung. Die ungezwungene, alltägliche Sprechart neigt schon zu gewissen Typen, von denen ich oben aus der zusammenhängenden, vorbereiteten Rede einige mitgeteilt habe. Aber sie neigt eben nur dazu. Klar kommen sie selten heraus — nur in der Kunstrede sind sie ganz deutlich —, Reiz wohnt ihnen auch kaum inne. Der Vers bedarf aber der Melodie: sie gehört mit zu seinem Wesen. Näheres bei den einzelnen Versen. Ich bemerke nur, daß die oben S. 111 ff. festgestellten zwei Haupt- und vier Untertypen der Rede auch im Verse, allerdings in mannigfaltigen Formen wiederkehren: I. die gebrochene Tonfolge mit Hoch- oder Tiefanfang; II. die ungebrochene derselben Bewegungsarten. Ferner: die Melodie eines Gedichts kann ihrem Wesen nach den musikalischen oder den sprachlichen (mit Ethos!) näher stehen. Im ersten Falle nähern sich ihre Intervalle denen des Gesanges (NB. dessen Skalensystem braucht durchaus nicht das moderne zu sein!), im andern denen der verschiedenen Sprecharten der Prosa. Leider kümmern sich unsere Schauspieler und Rezitatoren gar nicht um diese Seite der poetischen Form, die sie dem Gesange annähert. Freilich — ein Zuviel davon erzeugt leicht die Karikatur.

Die Entwicklung der versmäßig (metrisch) gebundenen Rede haben wir zunächst an der Erzählungspoesie verfolgt. Dort ist sie am deutlichsten und hat zu besonders freien Metren geführt. Doch übersehe man nicht, daß auch die Lyrik dieselbe Entwicklung durchlebt hat.

Im Mittelalter gab es nur Singlyrik, keine Buchlyrik deutscher Sprache. Man sammelte wohl die Texte der Minne- und Meistersinger in Lieder-

büchern und vereinigte diese dann zu großen Handschriften. Man las diese Texte sicherlich auch für sich. Aber deutsche ‚lyrische Gedichte' schrieb man noch nicht. Das fürs Lesen gedichtete lyrische, strophische Gedicht ist späteren Ursprungs.[1]) Es entstand unter der Einwirkung der antiken Buchlyrik (Horaz) und der ausländischen Renaissancelyrik. Es löste sich gleichzeitig — als geistliche Lyrik — vom älteren geistlichen Liede ab, als das Gesangbuch neben der Bibel Lesebuch protestantischer Frommen geworden war. Indes ist es erst im 18. Jahrhundert gelungen, vollendete Lese- bezw. Vorleselyrik zu dichten. Klopstock und Goethe sind die großen Meister, die den Ton des sprechmetrischen, auf sich selbst stehenden lyrischen ‚Gedichtes' fanden. Was vorher war, hat noch sehr oft den Charakter des ‚Liedertextes'.

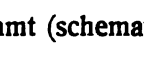
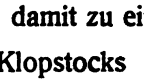
13. Die Geschichte sprechmetrischer Bildungen der deutschen Poesie braucht nicht immer rückwärts bis in die Sphäre des musikmetrischen Liedes oder gar bis zum Urrhythmus des Bewegungsliedes hineinzuführen. Sehr oft ahmen deutsche Dichter fertige Sprechmetra fremder Literaturen nach, oft übernehmen sie fremde Melodien, ihnen eigene Texte unterlegend. Den zweiten Fall können wir bei den Minnesingern nachweisen, für den ersten finden sich seit dem 16. Jahrhundert zahlreiche Beispiele. Grundsätzlich liegen die Dinge dann nicht anders als vorher: die Entwicklung, die anderswo ihren Anfang und ersten Verlauf nahm, setzt sich in der deutschen Literatur fort. Aber es kommt als neuer treibender Faktor der Entwicklung hinzu der Wechsel der Sprache.

Der Alexandriner z. B. ist innerhalb der französischen Literatur mindestens durchgebildet. Er hat von dem 11. Jahrhundert bis zum 16./17. eine lange Geschichte[2]) und hat mehrere Stilarten erzeugt: aus einem orchestisch achthebigen Doppelvierer ist er zu einem musik- und sprechmetrischen Vers von sechs bis acht Hebungen geworden; später wird er definitiv auf sechs Hebungen reduziert. An diese Form schließt sich der neuhochdeutsche Alexandriner an. Aber das Prinzip, nach dem sich das Mustermetrum X~X~X~ | X~X~X~(X) und Sprachakzent verbinden, ist nicht mehr das alternierende der Franzosen, sondern das akzentuierende. — Der antike Hexameter hat vor Homer bereits eine lange Geschichte. Denn schon bei Homer finden sich die typischen Charakteristika des fortgeschrittenen Metrums: ‚Hebungsverkürzung' (auch ‚Senkungsverkürzung') und ‚Brechung'. Das metrische Prinzip ist quantitierend. Klopstock ahmt den Hexameter im Deutschen nach. Das ihm wohlbekannte, von den alten Metrikern überlieferte Versmaß

– ∞ – ∞ – ⏑ , ⏑ – ∞ – ⏑⏑ – ⏓

bildet er akzentuierend nach. Wenn sich nun auch schon im homerischen Hexameter – : ⏑ nicht mehr = 2 : 1 verhielt (oben S. 64 f.), so ist der Gegensatz von rhythmischer Länge und Kürze doch sicherlich für den Eindruck des Verses maßgebend geblieben und hat die Lage der Hebungen bestimmt. Im Deutschen tritt das Quantitative zurück; die

[1]) Kauffmann, D. Metr. S. 204. [2]) Vf., Rh. d. frz. V. § 31 f.

Schwere nimmt seinen Platz ein. Dadurch ändert der Vers seine Form im Zeitlichen, er bekommt (schematisch ausgedrückt) die Bewegung  oder  und wird damit zu einem neuen Metrum. Man lese die interessanten Erörterungen Klopstocks über den Unterschied des antiken und deutschen Hexameters und man wird finden, daß der geniale Dichter das feinste Gefühl für seinen Vers hatte. Der moderne Metriker kann noch immer daraus lernen. Aber Klopstock hat den Hexameter der Antike nicht einfach nachgeahmt: er hat ihn auch auf dem von uns oben beschriebenen Wege der Sprechmetra weitergeführt. Klopstock ist der Schöpfer einer neuen, freieren Stilart des Hexameters, einer Stilart, die dem gefühlserregenden Ethos seiner Dichtung ganz entspricht. Er schafft sich seinen Stil durch reiche Verwendung der ‚Einschnittsverlegung' und ‚Brechung'. So entwickelt sich das uralte epische Metrum, nachdem es Jahrtausende fast auf der homerischen Stufe stehen geblieben war, in moderner Zeit in einer fremden Literatur, weiter in der Richtung auf den Sprachakzent hin. Voß, Goethe kehren im Punkte der Gliederung wieder zur homerischen Stufe zurück, weil ihrer Dichtung eine ganz andere Sprechart als der Klopstockschen zugrunde liegt.

Der Wechsel der Sprache kann noch in anderer Beziehung auf Metra wirken.

Es ist Grund zu der Annahme, daß es in der Zeit, die vor unseren ersten althochdeutschen, altenglischen, altnordischen Denkmälern lag, eine reich ausgebildete urgermanische oder doch gemeingermanische Poesie gab. Die Sänger (Déor, Wídsiđ) wanderten ja von Hof zu Hof, von Stamm zu Stamm. Viele Lieder, feste Formeln, Beiwörter, typische Verse bilden sich aus: epische Sprechmetra entstehen. Nun setzt die sprachliche Revolution ein, die das Urgermanische beseitigt, die historischen Mundarten entstehen läßt. Sie wird mit den Stürmen der Zeit nach 375 zusammenhängen. Viele indogermanisch-urgermanische Vokale fallen ab und aus, z. B. die Themavokale der *-a, -i, -u* Stämme am Wortende oder in der Kompositionsfuge. Die gotischen Wörter erscheinen schon bei Ulfilas in der Silbenzahl reduziert, während sie im Altnordischen derselben Zeit noch voll bleiben; auch in den fränkischen Mallbergglossen gibt es noch alte Themavokale. Dieser Vokalschwund ändert natürlich die Silbenzahl der Worte. Die Schwereverhältnisse der Silben verschieben sich: Nebenhebungen sinken zu Senkungen herab, alte Längen werden reduziert. Die zweite Lautverschiebung trennt Nord- und Süddeutschland, hochdeutsch vom übrigen Germanischen. Die Zerstörung der alten heidnischen Kulte, die Wanderungen der Stämme, die Entwicklung neuen Stammesbewußtseins und neuer Kultur, kurz eine neue Zeit wirft ihre Wellen auch in die alte Sprache und Poesie und ändert. Sie zerstört nicht völlig. Denn die Technik, der Formelschatz, der Stil, der Gedankeninhalt wenigstens der alten Heldenepik bleibt, wie bekannt: dieser Zweig der alten Poesie kommt jetzt wohl, d. h. nach jenen politisch-

kulturellen Revolutionen erst recht zur Blüte, während die kultische Poesie im Ost- und Westgermanischen zergeht. Vielleicht bleiben sogar manche der alten, beliebten epischen Lieder oder Gedichte. Aber ihre Sprachform wird modernisiert, und darunter leidet die alte, vielleicht schon etwas freie, sprechmetrische Form. Ein urgermanisch-urnordischer Prosasatz, den eine Runenschrift überliefert, *Ek hlēwagastiR holtiŋgaR horna tawidō* würde aisl. *ek Hlégestr Hyltengr horn táđa,* ahd. *ih Hleogast Holzing horn (tëta)* lauten. Daran kann man den Unterschied der Sprachepochen beurteilen. Nehmen wir an, man dürfe *HóltiŋgàR* betonen und jene urnordische Runeninschrift solle ein gesprochener Alliterationsvers sein, was jedoch eben im Hinblick auf *HóltiŋgaR* und aus metrischen Gründen kaum möglich ist, so würde in der Vorderreihe ein achtsilbiger Vierer altisländisch, althochdeutsch zum Vierer mit drei durch Zusammenziehung ausgefallenen Senkungen werden, die vierhebige Hinterreihe (x) ⏑ x ⏑ x ⏑ ⏑ ⏑ schrumpft zum Zweier zusammen. In andern Fällen mag infolge der Veränderung der Sprache Verlängerung von Versen eingetreten sein. Nachweisen läßt sich dergleichen im altsächsischen, wo längere Wortformen und neu entstandene Sproßvokale in alte Verse eindringen und deren Silbenzahl vermehren. Z. B. *diurda* > *diurida*, **tungl* > *tungal*. Vgl. Sievers, Altgerm. Metrik § 115—116. Vgl. auch fürs Angelsächsische § 76 ff., fürs Altisländische § 35 ff. Dazu die allgemeinen Erörterungen § 150 ff.

Eins wolle man dabei aber nicht vergessen: solche rhythmische Verlängerung und Verkürzung von Versen unter dem Einfluß sprachlicher Wandlungen ist nur möglich im metrischen Rhythmus, vor allem im sprechmetrischen. Und hier auch nur dann, wenn das Metrum aus irgendwelchen Gründen die Tendenz bekommen hat, sich energisch vom Urmetrum weg auf den Akzent hin zu entwickeln und dadurch das metrische Gefühl unsicher geworden ist. Letzteres scheint mir wesentlich. Ist auf irgend einer metrischen Stufe der Entwicklung erst einmal ein bestimmtes Metrum, namentlich eins der einfachen, stereotypen wie Hexameter, Blankvers, Trimeter zur Anerkennung gekommen und zur bekannten und beabsichtigten Versform der Stilart geworden, so übt lautgesetzliche Veränderung der Sprache keinen erheblich reduzierenden oder verlängernden Einfluß mehr aus. Vielmehr wird, wenn etwa die Worte lautgesetzlich kürzer werden, zur Füllung des vorschwebenden Metrums mehr Wortmaterial herangezogen. Im streng orchestischen Rhythmus ferner ist jede metrische Verkürzung oder Verlängerung der Verse, jede rhythmische Umwertung aus sprachlichen Gründen überhaupt ausgeschlossen. Allenfalls übt der Sprachzustand auf die besondere Textfüllung einen Einfluß und bedingt oder regt an Auflösung, Zusammenziehung, Pausen. Doch auch nur mit Maß. Nie kann im echten Bewegungslied oder im Lied von fester, bekannter musikmetrischer Form aus rein sprachlichen Gründen aus einem Vierer ein Zweier u. s. w. werden. Es ist

dabei nicht nötig, daß das betreffende feste Metrum begrifflich formuliert sei. Es genügt, wenn ein sicheres Gefühl für den Rhythmus besteht.

Solche metrische Unsicherheit herrscht seit Jahrzehnten in Frankreich. Durch den Naturalismus des Bühnenvortrags, das Verstummen des *-e* in Anlehnung an die Sprache des gewöhnlichen Lebens und verkehrte metrische Theorien ist den Franzosen das sichere Gefühl für den alternierenden Rhythmus ihrer Verse verloren gegangen. Ein sehr angesehener Metriker wie Edm. Stengel hält es darum nicht für unmöglich, daß sich in Frankreich aus der metrischen Verwirrung eine neue Verstechnik erhebe.[1]) Vollkommene metrische Unsicherheit herrscht auch in dem Vortrag der hebräischen Verse. Hier ist die alte, echte Tradition verloren gegangen, vermutlich durch nachlässigen, stilwidrigen Vortrag, Eindringen sprachlicher Neuerungen und Textänderungen. Es gilt nun, mühsam aus dem gedruckten Text die Verse und das echte metrische Prinzip zu ermitteln und den stil- und sinngemäßen Vortrag der alten Zeit zu erneuern. Vgl. Sievers, Metr. Studien I (Abh. d. sächs. Ges. Bd. 21, Nr. 1).

Dieselbe Unsicherheit zeigt der Vortrag der russischen Heldendichtung. Das alte Adelsepos ist in die Hände des niederen Volkes geraten: das schwierige Problem des russischen, epischen Verses ist gewiß erst die Folge schlechten Vortrags und der im Anschluß daran erfolgten Verwilderung und Zerrüttung der Texte. Erschwert wird das Erkennen der metrischen Form — das sei für Slawisten nebenbei bemerkt — durch die moderne taktmäßige Notation der Aufzeichnungen. Dieselbe eignet sich durchaus nicht zur Aufnahme jener russischen Rhythmen und verdeckt, ja vernichtet deren eigentlichen Rhythmus. Mensuralnotation würde der freien musikmetrischen Form dieser Epen weit mehr anstehen. Überhaupt, wer slawische Melodien studiert, lasse sich durch den häufigen ‚Taktwechsel' nicht dazu verleiten, darin besonders seltene (den orchestischen nahe stehende) Rhythmen zu finden. Er abstrahiere von der Taktvorzeichnung und den Taktstrichen und dringe in den Sinn der Texte und Melodien ein. Dann kommt er leicht weiter. Die Sache liegt dort, wenigstens grundsätzlich, so, wie in der Notation des Volksliedes ‚Auf einem Baum ein Kuckuck saß' und des ‚Prinz Eugen'.

§ 24.

Metrum und Metrik. Fuß. Widerspruch von Metrum und Akzent.

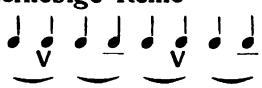
Metrum ist nach der Definition des § 17 der Inbegriff der wesentlichen Merkmale derjenigen Rhythmen, deren Entstehung und Entwicklung §§ 19 bis 23 geschildert haben. Metrik wäre also die Wissenschaft, welche diesen Inbegriff für die verschiedenen Versarten festzustellen hätte. Metrik ist daher offenbar ein Teil der Rhythmik: der Begriff Rhythmus umfaßt ja mehr als ‚Metrum'.

[1]) Rhythm. d. frz. V. S. 277; dazu Zs. f. frz. Spr.Lit. 28, 2, 80 f.

Die Natur der metrischen Rhythmen bringt den Forscher aber in eine große Schwierigkeit.

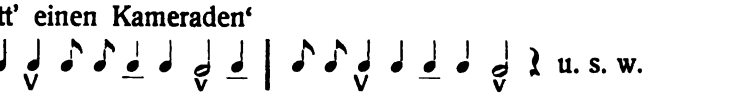
Sobald sich ein Bewegungslied von der Bewegung freimacht und ‚Konzertstück' wird, gerät es unter den Einfluß des Sprachakzents und seiner verschiedenen Arten. Je nach den Umständen bleibt seine rhythmische Form dem orchestischen Urrhythmus nahe oder entfernt sich mehr und mehr davon, je nach den Momenten, die und je nach der Stärke, mit der sie sich an der Umbildung, ja Umwertung der Urform beteiligen. Die Endpunkte dieser Entwicklungsreihe stehen äußerlich der rhythmischen Prosa recht nahe: wie bekannt, hat man die Alliterationsverse der Germanen und manche frühmittelhochdeutsche Dichtungen (Heinrich von Melk) als ‚freie Rhythmen', d. h. rhythmische Prosa angesprochen. Von diesem Ende rückwärts bis zum Bewegungsrhythmus läßt sich eine Folge metrischer Stilarten konstruieren, als deren Prinzip man kurzweg Entfernung vom Charakter der rhythmischen Prosa, Annäherung an strenge orchestische Rhythmusform bezeichnen kann. In dieser Skala liegt der Alliterationspoesie nahe die frühmittelhochdeutsche Reimversdichtung, z. B. König Rother. Vgl. unten Teil C. Etwa die Mitte halten der Blankvers des Nathan, der Hexameter des Messias, der Alexandriner Viktor Hugos. Strenger sind der Reimvers der mittelhochdeutschen Romane, die Technik des epischen Alexandriners und des Nibelungenliedes. Merklich näher dem Urrhythmus steht der Vers Otfrids, der homerische Hexameter, die Strophen der Sprechlyrik, am nächsten die gesungene, strophische Minnelyrik des Mittelalters, das geistliche Gedicht des 17. Jahrhunderts u. a. m. Insbesondere macht ein Vers dann einen relativ strengen Eindruck, wenn er eine deutlich erkennbare, immer gleichbleibende Anzahl von Hebungen hat, wenig Brechungen aufweist und nicht an Überfüllung oder sehr wechselnder Füllung der Senkungen leidet.

Ein und derselbe orchestische Urrhythmus, z. B. die überall und zu allen Zeiten so häufige vierhebige Reihe



kann daher in den verschiedenen Literaturen oder in derselben Literatur in viele metrische Rhythmen auseinanderfallen: ein Urrhythmus kann verschiedene Metra erzeugen.

Der Rhythmus des Bewegungsliedes ist sehr streng und einfach. Das Urmetrum eines solchen, d. h. das Metrum eines Bewegungsliedes, das konzertmäßig auftritt, wird deshalb sehr durchsichtig sein. Man kann es wohl immer durch ein einfaches, übersichtliches, im wesentlichen gleichbleibendes, graphisches Schema ausdrücken. Z. B. das Metrum des Marschliedes ‚Ich hatt' einen Kameraden'

 u. s. w.

oder streng nach griechischer Weise:

– – ⏑ – – ⊔ – | ⏑ – – – – ⊔ x

Nun verbindet sich mit dem Wort Metrum überhaupt gern die Vorstellung eines solchen einfachen, durchsichtigen, in der Hauptsache gleichbleibenden Schemas. Diese Vorstellung hat sich gebildet unter dem Einfluß des antiken Begriffes *μέτρον* und der antiken Metra selbst. Denn diese sind im allgemeinen von solcher Art, besonders die am meisten bekannten Sprechmetra. Die Vorstellung konnte — akzentuierend umgedeutet — beibehalten werden für die vielfach unter romanischem Einfluß entstandenen durchsichtigen Formen des 17./18. Jahrhunderts. Aber die Entwicklung der Sprechmetra bringt es mit sich, daß auch Formen entstehen, die man einem einfachen, glatten Metrum nicht subsumieren, deren wesentliche rhythmische Merkmale man nicht durch ein einziges Schema dem Auge vorführen kann. So der mittelhochdeutsche Reimvers, der bald drei-, bald vierhebig ist, so besonders der normale Alliterationsvers, der zwei- und dreihebige Formen wechseln läßt; in beiden Versarten auch sehr wechselnde Füllung der Senkungen. Hier muß man eben mehrere Schemata aufstellen (Sievers' fünf Typen) oder zur Wortbeschreibung greifen. Trotzdem haben auch solche freien Verse ihr Metrum, d. h. man kann wenige, ihnen wesentliche rhythmische Merkmale angeben. Es liegt durchaus nicht im Begriffe des Metrums, daß sein gesamter Inhalt bequem schematisch auf dem Papier ausgedrückt werden könne. Dies möge man gerade bei der Analyse deutscher Verse bedenken.

Die Verlegenheit, in welche der wechselnde Charakter der Metra führt, drückt sich in den metrischen Theorien aus. Solange sich die Poesie mit regelmäßigen, durchsichtigen Versen besonders romanischer und antiker Herkunft begnügte, genügte die — akzentuierend umgedeutete — antike Lehre, die mit ihrem –, ⏑, ≍ für einfache Metra geschaffen war. Als man die altgermanischen und altdeutschen Verse kennen lernte, kam man mit der alten Metrik und ihren charakteristischen metrischen Typen nicht mehr aus. Wie möchte einer auch die Verse des Hildebrandsliedes mit –, ⏑, ≍ auf ein Schema bringen? Deshalb führte K. Lachmann die sogenannte Hebungszählung ein: als wesentlich für einen Vers galt nun bloß die Anzahl der Hebungen; die Senkungen waren frei, sie konnten sogar fehlen. Das erleichterte die Schematisierung. Aber der Inhalt des Begriffes ‚Metrum' wurde sehr vermindert. Nun redete man z. B. von ‚vierhebigen' Versen etc., als ob damit die Sache erledigt wäre. Erst die neueren, von Sievers oder unter seinem Einfluß angestellten Untersuchungen haben gezeigt, daß die Senkungen durchaus nicht so frei sind, wie die ältere Lehre glauben machte. Auch die Gesetze der Senkungsbehandlung sind wesentlich für den Eindruck des Ganzen: auch die Senkungen gehören zum Metrum.

Die Lachmannsche Hebungsrechnung ist dann, weil sie bequem war, in der germanistischen Metrik allgemein üblich geworden. Auch die sehr regelmäßigen Verse der Minnesinger bestimmte man nun bloß nach der Zahl der Hebungen, obgleich man hier leicht hätte tiefer graben können.

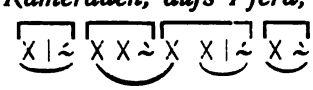
Durch Schmeckebier dehnte die Hebungsrechnung ihren Geltungsbereich auch auf neuhochdeutsche Verse aus. Erst allmählich lernte man die etwas genauere, echt antike Analyse auf diese einfacheren, durchsichtigen mittelalterlichen Metra anwenden. M. Rieger in Plönnies Kudrun, R. Westphal, dann ich selbst (Beitr. 23) haben in dieser Richtung gearbeitet. Fürs Neuhochdeutsche war Westphals neuhochdeutsche Metrik bahnbrechend.

Mit der eingewurzelten Vorstellung, jeder Vers, also auch ein Reim- oder Stabreimvers, müsse notwendig ein sich gleichbleibendes, einfaches Schema (‚Metrum') haben, hängen übrigens auch die Versuche zusammen, solche freien Verse ins Taktmaß zu zwängen, Versuche, die immer noch nicht aufgegeben worden sind. Läßt sich die Einfachheit eines antiken Metrums nicht nachweisen, so soll doch wenigstens auf andere Weise die Einheit hergestellt werden.

Wer sich klar macht, was Takt eigentlich bedeutet, und wer eingesehen hat, daß Taktmäßigkeit dem Rhythmus durchaus nicht wesentlich ist, wird solchen Theorien seinen Beifall versagen. Vgl. oben S. 153 ff.

Lachmann verließ seinerzeit die herrschende, antikisierende Metrik und begründete für die deutsche Verslehre die Hebungszählung. Er gab infolgedessen auch einen Begriff auf, der für die antike Metrik sehr viel bedeutete, den des ‚Fußes' (*πούς, pes*). Ich will die Geschichte dieses wichtigen und arg mißverstandenen Begriffes nicht darstellen. Aber ich wiederhole (vgl. § 18 u. 21): Fuß hat nie und nirgends so viel wie ‚realer Teil eines Rhythmus' bedeutet. Es ist grundfalsch zu sagen, ein Vers ‚bestehe' aus Füßen, d. h. Füße seien die kleinsten rhythmischen Gruppen, die man in Versen unterscheiden könne. Fuß ist — kurz gesagt — ein Teil des Metrums bezw. des metrischen Schemas. Er existiert nur für den, der skandiert oder schematisiert. Ebensowenig ist der Takt eine rhythmische Gruppe, sondern ein Stück der ‚Zählperiode'. Zerlegt man einen Vers in seine kleinsten Gruppen, so erhält man die ‚Glieder' (§ 21). Im ersten Vers unseres Marschliedes von

Wohl auf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd



werden die wirklichen kleinsten rhythmischen Gruppen durch untergelegte Bögen, die Füße durch darübergesetzte Klammern, der musikalische Takt durch Striche angedeutet.

Auch am Fuße haftet die Vorstellung, er müsse ein relativ einfaches, sich gleichbleibendes Gebilde sein. Man hat der Antike die bekannten Namen entlehnt: Spondeus (– –), Anapäst (⏑ –), Daktylus (– ⏑), Iambus (⏑ –), Trochäus (– ⏑). Daß man mit dieser Ansicht bei den altdeutschen Versen nicht durchkam, ist begreiflich. Man vergleiche etwa Rother, Vers 961

dô reiten ime de hérren, daz er ir álsô pflége

mit Rother 13

Rûther wás ein hére.

Skandiert man ‚Iamben' (X⏑), dann hat man oben z. B. Füße wie

X X X X X X⏑,

unten dagegen nur X⏑. Und doch ist das ‚Metrum' beider Verse dasselbe.

Die beiden metrischen Systeme, die in der deutschen Verslehre noch immer nebeneinander hergehen, das antikisierende (mit –, ⏑) und das germanistische, erklären sich also einerseits daraus, daß die deutschen Metra teils streng sind und den orchestischen Formen nahe stehen, teils sich weit davon entfernt haben und der rhythmischen Prosa nahe kommen. Andererseits aus dem Bestreben, dem Metrum dieser verschiedenen Versarten einen möglichst einfachen und einheitlichen graphischen Ausdruck zu verleihen. Man kann sie ruhig gebrauchen, wenn man sich nur gegenwärtig hält, daß das Metrum einer Versart ein Begriff ist, der bequem graphisch symbolisiert werden kann, aber nicht muß. —

Wir haben offenbar in der deutschen Verslehre drei Gruppen von Rhythmen: erstens solche, deren Metrum ziemlich bequem durch ein und dasselbe papierne Schema ausgedrückt werden kann, z. B. die alternierenden Verse überhaupt (Blankvers etc.). Dann der Hexameter, Pentameter u. a. m. Zweitens solche, wo das nicht geht (Alliterationsvers); drittens solche, wo es unvollkommen geht und oft nur dadurch, daß man von wesentlichen Eigenschaften der Verse abstrahiert. Mit diesem Unterschied hängt ein Problem zusammen, das viel erörtert worden ist, nämlich das vom Widerspruch des Akzents und Metrums.

In allen versmäßigen Rhythmen besteht ein Dualismus, der in der Entstehung dieser Art begründet ist. Jene Rhythmen verdanken ihre Form der Vereinigung eines orchestischen Rhythmus mit dem Akzent verschiedener Sprecharten. Jener Rhythmus und der Sprachakzent gehen, wie wir sahen, im echten Bewegungslied nur im allgemeinen zusammen: im einzelnen bleiben viele kleine und große Differenzen, die zugunsten des orchestischen Bestandteils mehr unterdrückt als ausgeglichen werden. In den Bewegungsliedern sind dergleichen Widersprüche nicht selten und werden bequem ertragen. Der straffe orchestische Rhythmus zieht die Aufmerksamkeit auf sich und hilft über die Kluft hinweg. Anders schon beim konzertmäßigen Vortrag solcher Lieder. Hier tritt der Akzent in seine Rechte und verlangt Berücksichtigung: die Differenzen werden nun durch Kompromisse ausgeglichen; jede wirkliche Akzentverletzung stört. Vgl. z. B. Zeile 3 des oben besprochenen Marschliedes (S. 161).

Es tritt daher im Kunstlied bald das Streben ein, den Sprachakzent schon bei der Vertonung zu beachten. Es wird bald gefordert: Akzent und Rhythmus darf sich nicht widersprechen. Wie sehr diese Forderung die Entwicklung des Liedes bis auf die Gegenwart beeinflußt hat, weiß jeder.

Diese Forderung verschärft sich natürlich in der reinen Sprechpoesie. Freilich handelt es sich hier nun nicht mehr um einen eventuellen Widerspruch zwischen orchestischem Rhythmus und Akzent; der orchestische

Rhythmus und das Gefühl für ihn ist auf dieser Stufe verschwunden. Hier kann nur Widerspruch zwischen Metrum und Akzent vorkommen.

Der Widerspruch kann dreifach sein: hinsichtlich der Schwere, der Dauer, der Gruppierung der Silben. D. h. eine Silbe, die akzentuell leicht ist, kann an die Stelle einer metrisch schweren geraten, bezw. eine akzentuelle schwere an die einer metrisch leichten. Oder: eine akzentuell sehr kurze Silbe an den Platz einer metrisch langen und umgekehrt. Endlich: ein akzentuell starker Einschnitt an den Platz eines metrisch schwachen und umgekehrt. Dergleichen ist, wo es vorkommt, immer falsch und mißtönend. Metrum und Sprachakzent müssen sich in allem Wesentlichen decken. Ein Widerspruch zwischen beiden darf unter keinen Umständen gefühlt werden; er ist auch bei wirklich guten Versen nie vorhanden. Vorhanden ist er aber oft in Übergangsperioden. Also wenn ein Musikmetrum zum reinen Sprechmetrum wird (z. B. geistliche Lyrik vom 16.—18. Jahrhundert) oder wenn eine poetische Stilart durch eine andere abgelöst wird (z. B. der didaktische, witzige Stil des 15./16. Jahrhunderts durch den der Renaissancepoesie). Immer aber sieht man in solchen Zeiten die Dichter daran arbeiten, Verse herzustellen, in denen Akzent und Metrum ohne wirklichen Widerspruch zusammengehen. Man denke an die Reform Opitzens, der Weckherlin gegenüber zweifellos im Recht war, der aber Hans Sachsen zu tadeln keinen Grund gehabt hätte. Man denke an das Streben der Minnesinger, die akzentuelle Quantitätenfolge ⏑ X (*sägent*) in der Funktion von ⏑ – (Hebung + Senkung) zu beschränken oder daran, daß Goethe in den feierlichen Trimetern der Helena das kurze und leichte *-e* aus den volltönenden Hebungen durch Überarbeitung nach Möglichkeit beseitigt. Jener Widerspruch ist auch bei Dichtern vorhanden, die wie J. H. Voß und Platen deutsche Verse nach fremder, noch dazu falsch verstandener Theorie bauen. Die Übertreibungen dieser Richtung sind allmählich abgestoßen worden.

Voraussetzung für das Gefühl des Widerspruches ist offenbar, daß der Hörer die Vorstellung eines charakteristischen Metrums in sich — meist natürlich rein gefühlsmäßig, ohne abstrakte Formulierung — entwickelt und an dieser den Akzent des Textes mißt. Wirkliche Widersprüche sind immer falsch und müssen beseitigt werden. Es gibt nun aber scheinbare, die bei unsern besten Dichtern vorkommen, ja die Technik von Jahrhunderten beherrschen. Und diese sind es, um die es sich eigentlich handelt. Mit den Schlagworten ‚schwebende Betonung', ‚Taktumstellung' lassen sie sich kurz andeuten. Beispiele werden die Sache klar machen.

Es leidet keinen Zweifel, daß Schiller in den Piccolomini den fünffüßigen Iambus anwendet, also das Schema X~X~X~X~X~(X) durchführt. Und doch läßt er Wallenstein Vers 1179 f. sagen:

Nein, Herr! Seitdem es mir so schlecht bekam,
dem Thron zu dienen auf des Reiches Kosten,
hab' ich vom Reich ganz anders denken lernen.

Vers 1174: *Was? Aufgeopfert wurd' ich ihren Klagen,*
— Abgesetzt wurd' ich. [Eure Gnaden weiß...]
Vers 2260: *Spitzbuben selbst, die uns zu Schelmen machen!*

Tieck verwendet im Oktavianus II, Akt 1 an der Stelle, wo der Sultan von Babylon gegen den König Dagobert Krieg beschließt,[1]) Stanzen. Die Verse derselben sind zweifellos fünfhebig, mit regelmäßigem Wechsel einsilbiger Hebungen und Senkungen. Und doch fängt der Sultan an:

Nebel und Nacht soll jezt vom Erdkreis weichen.

Und Alamphatim antwortet ihm:

Panzer, Schild, Bogen, Rosse sind gerüstet,
Räche den Schimpf deines glorreichen Throns...

Felicitas sagt S. 395: *Bald war die Furcht unsrer Liebe genommen.*

An solchen Stellen wird entweder das metrische Prinzip der deutschen Verse, das Übereinstimmung von metrischer und reiner, akzentueller Schwere fordert, verletzt, oder aber der reine Akzent behauptet sein Recht und das Metrum wird verändert. Man müßte im letzten Falle lesen: *ábgesetzt würd' ich* (⏑ X X ⏑ X), *háb' ich vom Réich, Nébel und Nácht, räche den Schímpf deines glórreichen Thróns, báld war die Fúrcht unsrer Liebe genómmen.* Beide Auffassungen sind vertreten. Im ersten Falle wird der Widerspruch des Akzents und Metrums zugegeben und verlangt, denselben entweder zugunsten des Metrums zu beseitigen (freiere Wortbetonung) oder durch vorsichtiges Abwägen der Silben, durch ein Schweben des metrischen Iktus über die differierenden Silben hin auszugleichen, d. h. das einmal bestehende Übel möglichst zu verschleiern (‚schwebende Betonung'). [2]) Die andere Partei erkennt entschlossen dem Akzent die Vorhand zu und bricht das Metrum um (Taktumstellung, Versetzung des Versakzents, versetzte Versbetonung). Neuerdings verlangt man, Akzent und Metrum sollten beide gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen: der Akzent müsse durch den Wechsel der Tonhöhe, die metrische Hebung durch Tonstärke markiert werden. Auch dies nennt man ‚schwebende Betonung'. [3])

Die Schwierigkeit des viel besprochenen Problems ist meines Erachtens nur scheinbar. Die Metriker haben sie selbst geschaffen. Sie bedachten nicht, daß die Worte und Silben der Sprache keine unveränderlich feste Schwere haben, sondern, wie wir gesehen, je nach Absicht und Sinn des Satzes verschiedene Stufen der Schwereskala einnehmen, schon im reinen Akzent der affektlosen sachlichen Rede. Die Schwereskala von Moriz-Benedix gibt es nicht. Die Sprache ist im Punkte der Gliederung sehr flüssig. Sie bedenken noch weniger, daß das Ethos den Akzent in der stärksten Weise beeinflußt und Verhältnisse schafft, die von den normalen des reinen Akzents sehr abweichen. Vgl. oben § 15. Es ist deshalb ganz falsch, die Gliederung

[1]) Schriften, Berlin, Reimer, 1828, Bd. I S. 215.

[2]) Vgl. HEUSLER, Z. Gesch. altd. Versk. 82.

[3]) SEEMÜLLER, Z. f. d. ö. G. 40 (1889) 781. Vgl. übh. MINOR S. 117.

der poetischen Sprache nach dem reinen Akzent zu normieren. Und schließlich vergißt man, daß Akzent nicht bloß Tonstärke ist, sondern ein Produkt der gemeinsamen Arbeit sehr vieler Faktoren, jener, die in § 12 aufgezählt worden sind, eben derselben, die auch den Sprachrhythmus hervorbringen. Ein Nebeneinander von Rhythmus und Akzent ist darum unmöglich.

So kann z. B. die Verbindung *hab' ich* als einfaches Hilfsverb sehr wohl = X X, d. h. halbleicht-halbleicht sein; es ist im reinen Akzent durchaus nicht nötig, daß sie ⏑ × (halbschwer-volleicht) sei. Das oben S. 58 f. erwähnte Alternationsstreben würde darum ein *hab' ich* = X X schon in der schlichten Rede hervorbringen können. Ein akzentueller Anstoß ist also nicht vorhanden, wenigstens soweit er das Schwereverhältnis der Worte betrifft.

Indes sind obige Beispiele gewiß nicht so, d. h. aus dem reinen Akzent, zu erklären. Die Erklärung liegt im Ethos der Stellen. Denn *Nein, Herr!* ist natürlich nicht im reinen Akzent als ⏑ X zu sprechen. Wallenstein war Vers 1177 zornig losgebrochen: er hält nun seinen Zorn nieder und fährt höhnisch fort. Beide Worte haben also zunächst das Ethos des unterdrückten Zornes und des Hohnes. Dazu bekommen sie das der sehr nachdrücklichen Mitteilung: Questenberg soll nicht im Zweifel bleiben, daß Wallenstein ganz anders denke. Der sprachliche Ausdruck läßt sich seinem Ethos nach etwa folgendermaßen analysieren: 1. der starke Ingrimm verrät sich durch kratzenden, knarrenden, oboenartigen Klangcharakter der Laute, stark gespannte Artikulation; 2. der Hohn durch eine mehr ebene Betonung der Silbenkämme, verbunden mit Dehnung und höherer Tonlage der Rede; 3. das Unterdrücken des Zornes durch durchschnittliche Vermehrung, zugleich durch Nivellierung der Silbenschwere, kleine Intervalle; 4. die nachdrückliche, erregte Mitteilung durch Steigerung von 3. nebst Staccato und — beim Nachklingen der Leidenschaft — großem Intervall von *Nein* zu *Herr* (fast eine Oktave). Die Worte *Nein, Herr!* haben am meisten Ethos. Sie sind deshalb der akzentuellen Schwere nach fast gleich. *Herr!* tritt zwar an Inhaltsbedeutung zurück, wird aber dafür wieder mehr gedehnt und beschwert, den Hohn mit auszudrücken. Eben dadurch zieht es, im Vergleich zu seiner geringen Bedeutung im reinen Akzent, die Aufmerksamkeit besonders auf sich und erscheint schwerer, als es seinem Inhalt nach sein sollte.

Nun wirft das Metrum seine Macht noch in die Wagschale. Denn der an den gleichmäßigen Gang des fünffüßigen Iambus gewöhnte Sprecher setzt denselben unwillkürlich auch an Stellen voraus, an denen er objektiv, akzentuell nicht vollkommen hergestellt ist, er rhythmisiert Silbenfolgen von nahezu gleicher akzentueller Schwere im Sinne des Ablaufs der übrigen. Beim Vortrag gibt er dem durch eine, wenn auch nur kleine metrische Beschwerung des *Herr!* Ausdruck. So ergibt sich also auch an dieser Stelle der iambische Rhythmus. *Herr!* wird metrisch tatsächlich schwerer als *Nein!* Allerdings nur sehr wenig. Die Senkung *Nein* ist sehr̄ voll und schwer. Aber das

verschlägt nichts, da ja nicht nur die Hebungen, sondern auch die Senkungen eines Gedichts von sehr verschiedener rhythmischer Schwere sind. Die Stelle weicht also vom reinen Akzent in der Tat sehr, vom ethischen dagegen nur ganz wenig ab, eben nur insofern, als das *Herr!* ein klein wenig metrisch beschwert ist. Derartige unbedeutende Verschiebungen fallen aber niemals störend als ‚Widersprüche von Akzent und Metrum' auf. Denn solche Gewichtsverschiebungen zugunsten eines ordnenden Prinzips kennt ja auch der reine Akzent. Vgl. oben S. 59.

Das Ethos, was an dieser Stelle besonders stark war, bleibt, wenngleich vermindert, die nächsten Verse hindurch. Es erklärt auch den metrischen Wert von *hab' ich.* Im Akzent der hier passenden Sprechart würden beide Worte halbschwer sein: durch den Zwang des Metrums bekommt dann *ich* die Funktion der Hebung.

Die andern Beispiele scheinen schwieriger, weil der ‚Widerspruch' nicht zwischen Metrum und ‚Satzakzent', sondern zwischen Metrum und Wortakzent stattfindet. Dieser Unterschied begründet aber keine Ausnahmestellung. Auch jene Stellen sind nicht anders zu deuten. Nehmen wir Piccol. 1175 *Abgesetzt wurd' ich.*

Wallenstein spricht voll verhaltenen Ingrimms und redet dabei den Questenberg an: eindringliche Mitteilung, Ethos des verhaltenen Ingrimmes. Vers 1175 steigt der Affekt auf den Gipfel und der Zorn bricht für einen Moment durch: das Niederhalten der Leidenschaft mißlingt einen Augenblick, die Rede steigert sich zum heftigen, ingrimmigen Vorwurf. Der Ingrimm drückt sich aus, wie oben geschildert; entsprechend stark die Eindringlichkeit der Mitteilung. Den Ausbruch kennzeichnet großes Intervall von *Ab-* zu *-ge-*. Demnach sind die drei Silben *Ab—ge—setzt* akzentuell fast gleich schwer, sie sind auch ziemlich gleich lang. Dazu werden sie staccato gesprochen und voneinander getrennt. Der Akzent des Wortes löst sich beinahe auf. Nun ist der ‚iambische' Rhythmus des Dramas sonst evident, deshalb wird er auch an dieser akzentuell sozusagen indifferenten Stelle durchgeführt: *-ge-* wird vom Sprecher minimal beschwert, der Hörer hilft außerdem durch subjektive Rhythmisierung nach. So erhält man das Metrum X~X~X .... Der reine Akzent ist hier stark, der ethische kaum merklich durchs Metrum verletzt.

Vers 2260 erklärt sich aus der Sprechart der Trunkenheit und lauten Entrüstung. Die ersten Stellen aus dem Oktavian sind feierlich, majestätisch, nachdrücklich zu sprechen. Felicitas spricht mit verhaltener Liebe und Innigkeit.

Betrachtung dieser und ähnlicher Stellen unserer besten Dichter zeigt, daß die sog. ‚schwebende Betonung' überhaupt nur vorkommt, wo zwei Verssilben im Akzent, selbstverständlich demjenigen der ihnen zukommenden Sprechart, fast gleich schwer, meist wohl auch fast gleich lang sein müßten, wo überhaupt durch starke Auflockerung der

akzentuellen Gliederung und durch eine gewisse Verselbständigung der Silben die Beziehung auf den reinen Akzent in den Hintergrund tritt. Deshalb kann von einem Widerspruch des Metrums und des — von den Theoretikern hier allein gemeinten — reinen Akzents gar nicht die Rede sein: der letztere spielt gerade an solchen Stellen keine Rolle. Ebensowenig darf man sagen, Akzent und Metrum kämen gleichmäßig zur Geltung. Akzentuelle und rhythmische Gliederung sind vielmehr nahezu identisch. Die kleine Verschiebung der Schwere zugunsten des Metrums ist so unbedeutend, daß sie den akzentuellen Eindruck nicht im mindesten stört, nicht mehr als, wie gesagt, die Alternationsregel den reinen Akzent. Auch theoretisch darf man nicht ein Nebeneinander des Akzents und des Rhythmus annehmen. Die Gründe habe ich oben S. 207 angedeutet. Tatsächlich kann es irgendwo in irgend einer Rede nur entweder die akzentuelle oder die rhythmische Form, nicht beide zugleich geben. Im Verse gibt es natürlich nur Rhythmus: deshalb herrscht eo ipso das Metrum, die metrische Hebung. Aber — wie gesagt — die Abweichung des Rhythmus vom Akzent fällt für das Sprachgefühl nicht in die Wagschale.

Mit Rücksicht auf den wahren Sachverhalt tut man besser, die falschen Bezeichnungen ‚schwebende Betonung, Taktumstellung, versetzte Wortbetonung' etc. zu meiden. Man rede von ‚metrischer Drückung' (einer akzentuellen Hebung) oder ‚metrischer Erhebung' (einer akzentuellen Senkung).

Aus dem Gesagten ergibt sich durch Umkehrung ohne weiteres: wo bei guten Dichtern ‚Widerspruch zwischen Metrum und (reinem!) Akzent' stattfindet, verlangt die betreffende Stelle ein ganz bestimmtes Ethos. D. h. jener scheinbare Widerspruch weist auf die zu wählende Sprechart hin, er ist ein vortreffliches Kriterium für die Richtigkeit des Vortrags. Denn es muß eben so gesprochen werden, daß der Anstoß verschwindet, ohne daß das sonst erkennbare Metrum zerstört wird.

Ferner ergibt sich auch die Regel für die Beurteilung solcher ‚Widersprüche': je stärker sie scheinen, um so ausgeprägter das Ethos, das der Dichter verlangt. Und: liegt im Ethos der Stelle oder im Wesen der ganzen Stilart kein Grund zu ‚versetzter Betonung', dann ist diese vom Dichter verkehrt verwendet und tatsächlich ein Widerspruch zwischen Akzent und Metrum anzuerkennen. Verse dieser Art wirken schwerfällig, gekünstelt, peinlich. Man findet bei Klopstock (in den jüngeren Werken) und anderen antikisierenden Dichtern nicht wenige Beispiele dafür. Vgl. unten § 39. Die unglückselige Spondeenjagd hat manchem jener Dichter das Ohr übertäubt und die Verse verdorben.

Erwähnt sei noch eins. Wenn der reine Akzent einer Sprache schon dazu neigt, die Schweregrade der Silben einander anzunähern (zu nivellieren), vielleicht auch die Quantitäten auszugleichen und dazu staccato zu artikulieren, so ist die Möglichkeit sogenannter Verletzung des Wort- und Satzakzents im Verse noch viel eher gegeben. Es bedarf dann vielleicht oft

keiner oder doch nur ganz geringer ethischer Färbung der Sprache, sie zu rechtfertigen. Dies ist festzuhalten, wenn man die romanische Verstechnik mit ihrer sogenannten ‚Mißachtung des Wortakzents' würdigen will. Es wäre ganz verfehlt, die Wirkung der romanischen Alternationsregel vom Standpunkt der deutschen Sprechweise aus zu beurteilen.

Ebenso muß man bei diesem Problem den Gesamthabitus der deutschen Mundarten, die etwa zur Dichtersprache erhoben worden sind, beachten. Einem Oberdeutschen kommt manche ‚versetzte Versbetonung' vielleicht minder schwer vor als einem Mitteldeutschen. Denn die oberdeutschen Dialekte haben das *-e* der Vor-, Mittel- und Endsilben in weitem Umfang aufgegeben, enthalten daher offenbar viel mehr schwere und halbleichte Silben als die mitteldeutschen, wo die *-e* noch zahlreich existieren. Manche Mundarten, z. B. schweizerisch, deutschböhmisch, neigen an sich schon etwas zum Silbenstaccato oder -portato. Man beachte das für die Beurteilung der Verse Seb. Brants und seiner Nachfolger.

‚Widerspruch' zwischen reinem Akzent und Metrum ist also ein Hinweis des Dichters auf ein bestimmtes Ethos, für den Leser ein brauchbares Hilfsmittel, den Vortrag einer Stelle zu ermitteln. Diese Wirkung kann aber der ‚Widerspruch' nur haben, wenn er sicher erkannt wird, wenn der Leser weiß, auf diese Silbe muß die Vershebung fallen, zugleich aber merkt, daß es dem reinen Akzent nach nicht angehe. Metrische Drückung und Erhebung kann deshalb nur in solchen Versarten wirklich Kunstmittel sein, darf nur in solchen vom Dichter angewandt werden, deren Metrum unzweideutig feststeht und daher schnell herauszufühlen ist. Vor allem in solchen, in denen Hebung und Senkung einsilbig gehalten, regelmäßig miteinander wechseln (Alternationsmetra). Dann in den antikisierenden der bekannten Formen. Damit hängt zusammen, daß im Mittelalter ‚versetzte Betonung' immer häufiger wird, je mehr eine Versart — zunächst unter dem Einfluß romanischer Muster — Alternationsrhythmus erhält. Damit auch, daß es den antikisierenden Dichtern des 18./19. Jahrhunderts möglich wurde, so oft akzentuelle Senkungen metrisch zu erheben. Die ‚Freiheit der versetzten Betonung' fordert als Korrelat immer große metrische Gebundenheit, wie umgekehrt die altdeutsche große metrische Freiheit nur bei akzentueller Gebundenheit möglich war. Im Alliterationsvers ‚schwebende Betonungen' zu suchen, wäre willkürlich. Hätte der Dichter solche angewandt, wie soll man sie finden? —

Aus alledem ergibt sich für die deutsche Verskunst folgendes. Der Begriff der metrischen Drückung und Erhebung (sogenannte ‚schwebende Betonung' etc.) schließt allerdings einen gewissen Gegensatz des Akzents und des Metrums an einer bestimmten Textstelle ein. Sinn- und stilgemäß als Prosa gesprochen würde der Sprachakzent solcher Stelle ein anderer sein, als im Verszusammenhang ihr Rhythmus ist. Aber erstens darf der Unterschied beider Gliederungsweisen nicht an dem reinen Akzent gemessen werden: dann allerdings wäre Widerspruch von Akzent und Metrum vorhanden und

unerträglich. Zweitens: der Unterschied von Akzent und Rhythmus wird sehr gering, sobald man das Ethos solcher Stellen berücksichtigt. Das Metrum fordert dann keine größeren ‚Verletzungen' des Sprachakzents, als sie schon die Alternationsregel beim reinen Akzent verlangt. Drittens: Vorbedingung für das Eintreten der Drückung bezw. Erhebung ist immer, daß die fraglichen Silben annähernd gleich schwer, meist wohl auch gleich lang gesprochen werden und, als Korrelat dazu, die akzentuelle Gliederung solcher Stellen gelockert, fast aufgelöst erscheint.

Mag nun aber auch, wie es tatsächlich der Fall ist, die metrische Drückung nicht im geringsten verletzen, im Gegenteil, richtig ausgeführt, den Ausdruck von Versen noch würzen, so bleibt doch unleugbar: Akzent und Metrum stimmen in solchen Fällen nicht genau zusammen, Akzenthebung und metrische Hebung fallen auseinander. Da ferner die deutsche Technik nun einmal Zusammenfall der reinen und der rhythmischen Akzenthebung verlangt und in weitaus den meisten Fällen auch, unbeschadet des Ethos, durchführt, so muß unumwunden anerkannt werden: die Fälle der metrischen Drückung und Erhebung bedeuten als solche eine Durchlöcherung des akzentuierenden Versprinzips, so wenig sie auch — bei richtigem Vortrag — das Sprachgefühl stören. In der Tat finden sie sich, soviel ich sehe, nur in solchen Dichtungsarten, wo das akzentuierende Prinzip des Deutschen mit einem fremden zusammenstößt. Im Minnesang, höfischen Roman, Renaissancepoesie tritt zum akzentuierenden deutschen das alternierende romanische Prinzip: diese deutschen Verse sind, wenn man ihr Bauprinzip angeben will, auf dem Gipfel der Vollendung geradezu als akzentuierend-alternierend zu bezeichnen. In den antikisierenden Versen trifft das deutsche Prinzip mit dem quantitierenden zusammen: auf der Höhe dieser Entwicklung kann man, z. B. bei Voß und seinen Nachfolgern, von akzentuierend-quantitierenden deutschen Versen sprechen.

Es ist eben nicht notwendig, daß eine Versart rein durch ein metrisches Prinzip erklärbar sei. Denn nicht sind die Verse um der Prinzipien, sondern die Prinzipien um der Verse willen da. Nötig bleibt immer nur, daß ein Vers gut klinge und seine vom Dichter gewollte Form deutlich und leicht erkennbar sei.

§ 25.

Schriftbild und Metrum: Vers, Zäsur, Zeilen- und Strophenschreibung.

Das Metrum einer Sprechversart muß so beschaffen sein, daß es ohne spezifisch metrische Kenntnisse aus dem Text heraus gefunden werden kann; sprachliches und rhythmisches Gefühl müssen dazu genügen. Im Deutschen ergibt sich das Metrum entweder wenn streng nach dem reinen Wort- und Satzakzent gelesen wird: so im altgermanischen und frühmittelhochdeutschen

Vers. Oder das metrische Gesetz prägt sich beim längeren Lesen von selbst mit Sicherheit ein, mag auch reiner Akzent und Metrum äußerlich nicht überall gleich stimmen wollen: so in den Blankversen Schillers und verschiedenen Versarten Tiecks im Oktavian. Vom Übel ist es dagegen, wenn der Leser nicht imstande ist, den Rhythmus eines Gedichtes ohne vorgedrucktes metrisches Schema oder theoretische Anleitung zu finden. In Klopstocks jüngeren Oden ist das nicht selten der Fall.

Das abstrakte, skandierte, aufgezeichnete metrische Schema sollte also für den Vers eigentlich ohne Bedeutung sein. Tatsächlich ist es das nicht. Kommt Poesie zur Blüte, so entwickelt sich bald eine Kunstlehre der Poesie, die u. a. auch zur Verfertigung richtiger Verse anleitet. Die Kunstlehre entwickelt sich leicht zur wissenschaftlichen Theorie. Und beide wirken weiter, nicht nur auf die Dichter, sondern auch auf Schauspieler, Rezitatoren und Laien. Nutzen und Schaden liegen auf diesem Gebiete dicht nebeneinander. Falsche Theorien stören den Vortrag. Das zeigt die Verwirrung in Sachen der ‚schwebenden Betonung', die Unklarheit über das Verhältnis von Akzent und Rhythmus bezw. Metrum. Das alte Dogma, in einem guten Verse müsse (reiner) Wortakzent und Metrum zusammenstimmen, hat hier verheerend gewirkt. Woher es stammt, daß es unbegründet ist, habe ich Rh. d. frz. Verses S. 218 f. gezeigt. Andererseits erleichtert die Kenntnis der Metra, ihrer Geschichte und ihrer Stilarten zweifellos den Vortrag. Ich habe selbst Schauspieler ihre Unwissenheit in metrischen Dingen beklagen hören. Und der Naturalismus der Bühnensprache würde sicherlich nicht so stark sein, wenn dem Schauspieler die Kenntnis der Metrik nicht meist abginge.

Wie sehr das papierne Schema sogar auf die Dichter gewirkt hat, zeigen die metrischen Studien eines Klopstock, Voß, Goethe, Schiller deutlich genug.

Nicht nur das skandierte oder geschriebene Metrum ist von Einfluß gewesen. Sogar das Schriftbild des Textes selbst.

Der Rhythmus metrischer Poesie ist rein akustisch bedingt. Der Metriker muß, ihn zu verstehen und zu würdigen, vom Schriftbild der Überlieferung loskommen. Aber da der Mensch, sobald er lesen und schreiben kann, immer lieber mit dem Auge als dem Ohr arbeitet, da er, was er sieht, als objektiv schätzt, was er ‚bloß' hört, gern für subjektiv und schwankend erklärt, so wäre es wunderbar, wenn nicht auch in der Rhythmik und Metrik das optische Bild des Verses eine wichtige Rolle spielte. Wird doch auch die Entwicklung der Laute unserer neuhochdeutschen gebildeten Sprache vom Buchstaben sehr beeinflußt.

Die Musik bietet eine lehrreiche Parallele. Was für die moderne Musik die Taktschreibung bedeutet, weiß jeder. Taktmäßigkeit, weit entfernt, ein wesentliches Erfordernis des Rhythmus zu sein, ist heute Ingrediens fast aller Musik. Der moderne Komponist erfindet und denkt ‚taktmäßig'. Warum? Weil aus historischen Gründen der Taktstrich und überhaupt der Takt in die

Notation gekommen und darin verblieben ist. Die mensurale Notenschrift kannte ihn nicht. Deshalb ist es auch meist unmöglich, mensurale Werke taktmäßig umzuschreiben und sinnwidrig, sie mit modernen Schlagfiguren zu dirigieren. Vgl. Rh. d. frz. V. S. 91 ff.

In gleicher Weise hat die schriftliche Aufzeichnung von Poesie Bedeutung für die Entwicklung der Metra und Metrik gehabt. Als regelmäßig wiederkehrendes Gebilde haben die Griechen schon früh das *ἡρῷον* erkannt und auf eine Zeile geschrieben. Die Zeile hieß *στίχος*. Rhythmische Teile von Gedichten, die man herkömmlich und aus technischen Gründen auf eine Zeile schrieb, nannte man deshalb schlechthin *στίχοι*. Gruppen, die zwei Zeilen verlangten, hießen *δι-στιχίαι*. Auf den rhythmischen Wert solcher Stücke kam es dabei nicht an. Der Hexameter ist rhythmisch eine Kette von zwei Reihen, der Trimeter — auch ein *στίχος* — nur eine Reihe. Für *στίχος* sagen die Lateiner *versus* ‚Wendung', überhaupt die Zeile, nach deren Vollendung *stilus vertitur*. Auch *versus* ist also kein rhythmischer, sondern ein konventionell graphischer Begriff. Das Wort ‚Vers' hat jedoch allmählich etwas von spezifisch rhythmischem Inhalt angenommen: es bedeutet ‚metrisch gebundene Zeile'; dann ‚allbekanntes, typisches, leicht auffindbares Metrum (von Ketten oder Reihen)'. Alexandriner, fünffüßige Iamben, spanische Trochäen sind auch ‚Verse'. Sogar die Bedeutung von Strophe hat das Wort in Schule und Kirche bekommen (‚Gesangbuchsvers'). Neuerdings redet man von ‚Langvers' und ‚Kurzvers' (Halbvers), von ‚Versikeln' (Teile der Kurzverse). Die ursprüngliche, graphische Bedeutung liegt immer deutlich zugrunde, doch mischt sich nicht wenig Rhythmisches ein. ‚Vers' ist beinahe schon ein rhythmischer Begriff geworden und beherrscht das analysierende Denken der Metriker ebenso, wie der Taktstrich das der Musiker.

Die mittelalterliche und moderne Poesie wendet den Reim sehr oft an, damit meist den Schluß solcher ‚Verse' schmückend. Schon früh nahm man deshalb den Reim als charakteristisches Ende von ‚Versen': Vers hieß jedes durch Reim begrenzte Stück eines Textes in gebundener Rede. Diese Definition blickt deutlich in einigen mittellateinischen Traktaten der Verslehre durch, sie spielt eine große Rolle in der romanischen Metrik. Auch diese Begriffsbestimmung ist natürlich äußerlich. Die Verlegenheit, in die sie führt, merkt man deutlich in den Ausgaben der Trobadors und Minnesinger. Das Problem des ‚End- und Binnenreims', das schon Lachmann beschäftigte, die Schwierigkeit zwischen Lang-, Halbvers und ‚Versikel' zu unterscheiden, bedeutet nichts anderes, als die Unmöglichkeit, mit dem Versbegriff die Struktur mittelhochdeutscher Liedertexte zu verstehen.

Wo auf rhythmische Genauigkeit nichts ankommt, mag man den Ausdruck gebrauchen. In die Verslehre gehören allein die von mir oben gegebenen Namen, die die rhythmische Funktion, die rhythmische Ordnung eines Teiles unzweideutig bezeichnen: Glied, Bund, Reihe, Kette, Gebinde, Gesätz, Strophe. Auf alle Fälle meide man den Gebrauch in der zweiten

(mittelalterlichen-romanischen) Bedeutung und sage dafür ‚Reimstück'. Man beschränke den Begriff ‚Vers', wenn man ihn in der üblichen Weise verwenden will, auf die Bedeutung ‚bekanntes, leicht abgrenzbares, auch graphisch durch Zeilenschreibung isoliertes Metrum von verschiedenem rhythmischen Wert', das Ganze abstrakt oder konkret verstanden.

Wie Vers, so ist auch ‚Zäsur' eigentlich ein graphischer Begriff. τομή war den Griechen der Einschnitt im Text eines στίχος, den man an regelmäßig an bestimmter Stelle wiederkehrendem Wortschluß erkannte. So die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον im Hexameter; der Name zeigt, wie papiern der Begriff gedacht ist. Daß die τομή des Hexameters eine Lanke, die des Trimeters nur eine Fuge ist, verschlug nichts. Die Lateiner verbinden mit ihrer *caesura* denselben Sinn; ebenso die Franzosen mit ihrer *césure*. Aber neuerdings hat auch dieser Begriff rhythmische Färbung bekommen: man denkt dabei mehr an die hörbare rhythmische Grenze. Die Zäsur wird nun als Stelle eines durch Wortschluß markierten syntaktischen Bruches erklärt, und ihr werden Nebenzäsuren (Binnenzäsuren) von geringerem syntaktischen Werte zur Seite gestellt. Immer aber bleibt man mit dem Wort beim Textbild stehen. Man vergißt, daß eine rhythmische Grenze sehr merklich sein kann, ohne daß der Text einen syntaktischen Einschnitt, ja auch nur Wortschluß zeigt. Schattierende Beschwerung oder Dehnung einer Textsilbe, charakteristische Melodieführung genügen vollkommen, eine Grenze ins Ohr fallen zu lassen. In der Vokalmusik liegt die Sache noch viel günstiger für Grenzen ohne Texteinschnitte.

Auch hier mag man für die bekannten und allgemein anerkannten Einschnitte von ‚Versen' den Namen ‚Zäsur' beibehalten und Wortschluß nebst deutlichem syntaktischen Bruch dafür verlangen. Aber man soll da, wo man die Gliederung eines Metrums bestimmen will, von Naht, Gelenk, Fuge, Lanke, Kehre, Wende, Absatz reden. Sonst wird man im Rhythmischen immer unklar bleiben und sich um ‚Zäsuren' und ‚Nebenzäsuren' streiten, wie um des Kaisers Bart.

Zwei Beispiele genauester rhythmischer Analyse werde ich unten § 26 geben. Sie mögen zeigen, wie ich mir die Analyse von Sprechmetren denke. Vgl. auch die Alexandrinerzergliederungen im Rhythmus des frz. Verses.

Sind nun auch die Begriffe Vers und Zäsur nicht eigentlich rhythmischen Ursprungs, so haben sie doch großen Einfluß auf den Rhythmus der Metra gehabt und haben ihn noch. Denn die Theorie hat sich schon früh dieser Begriffe bemächtigt, Regeln dafür aufgestellt, und die Dichter befolgen — oder verletzen sie mit Absicht. Solche Regeln, abstrahiert von guten Vorbildern, haben ihr Gutes gehabt: sie haben dem Besten zur Herrschaft verholfen und Stileinheit befördert. Sie haben auch ihr Übles, sobald sie Gewordenes festhalten, wenn der Gang der Entwicklung Neues verlangt. Stark in der Aufstellung und Befolgung solcher Regeln waren Griechen und Franzosen. Erlaubte und unerlaubte Zäsuren, πόδες, ‚Enjambements' spielen

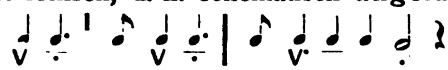
bei ihnen eine große Rolle. Eine neue Stilart setzte sich immer erst durch eine kleine literarische Revolution durch. Man denke an den Gegensatz des klassischen und romantischen Alexandriners in Frankreich: Racine — V. Hugo; des tragischen und komischen Trimeters: Äschylos, Sophokles — Aristophanes. Die deutsche Verslehre ist weniger doktrinär gewesen.

Aber auch die Zeilen- und Strophenschreibung schlechthin hat für den Rhythmus Bedeutung gewonnen. Sie ist wirklich, wenigstens in der Sprechmetrik, durchaus nichts Gleichgültiges. Sie ist ein graphisches Hilfsmittel, den richtigen Vortrag und dadurch den gewollten Rhythmus eines Sprechmetrums anzudeuten. Der Dichter verwendet sie ähnlich wie der Komponist die Taktschreibung. Namentlich da tritt ihre Bedeutung für den Vortrag heraus, wo ein Vers nicht durch Reim deutlich abgeschlossen ist, andererseits syntaktische und metrische Gliederung des Textes durch reichliche Verwendung von ‚Brechung' auseinanderfallen. Z. B. im Blankvers Lessings.[1]) Hier ist der Anblick der Textzeile immer eine Mahnung, das Metrum nicht durch verkehrten, sogenannten sinngemäßen Vortrag zu vernichten.

Besonderen Wert hat die Zeilenschreibung — auch in Verbindung mit dem Reim — in der Leselyrik. Es ist durchaus nicht gleichgültig, daß Goethe im Egmont schreibt:

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bangen
In schwebender Pein u. s. w.

Die Zerteilung in kleine ‚Verse' weist auf größere Schwere derselben hin. Das Gedicht ist ionisch, d. h. schematisch ungefähr



Hätte Goethe Zeile 1—3 in einen ‚Vers' zusammengezogen, so würde es der Leser zunächst mit einem Vierer gleitender Form (‚daktylisch') versuchen und den Charakter verfehlen. Unumgänglich nötig beinahe ist Zeilenschreibung bei den sogenannten freien Rhythmen Klopstocks und Goethes: da hier jedes Metrum fehlt, orientiert man sich wesentlich an den Zeilenabsätzen über das Ethos mancher Stellen. Vgl. oben S. 79 f. Wie schwer es sein kann, das Metrum zu erkennen, wenn in der handschriftlichen Überlieferung die ursprüngliche Zeilenschreibung verloren gegangen ist, lehrt der Zustand der hebräischen Metrik. Deshalb kann schlechte handschriftliche Überlieferung einem ganzen metrischen System Gefahr bringen, namentlich wenn sich die Theorie durch sie in falsche Bahnen drängen läßt. Wir sehen darum Zeilen- und Strophenschreibung schon in den alten Handschriften der alliterierenden Denkmäler, bei Otfrid, in den kleinen althoch-

[1]) Vgl. KETTNER, Lessings Dramen S. 507.

deutschen Denkmälern. Später tritt sie zurück; dafür findet man den Punkt am Reihenschluß.

§ 26.

Analysen von Sprechmetren.

Aus den Erörterungen der vorstehenden Paragraphen ergibt sich, daß in die deutsche Verslehre Rhythmen von sehr verschiedenem Charakter gehören.

1. Gewisse einfache musikmetrische Formen von stark orchestischem Charakter: das einstimmige (chorische oder monodische) Lied, soweit am Text ein größeres Interesse haftet als an der Melodie; unter Umständen auch, wenn der Text als solcher besonderen literarhistorischen Wert hat, z. B. Minnelied, Leich, Meisterlied, episches Lied, eventuell geistliches und weltliches Volkslied der neueren Zeit.

2. Sprechmetra, die dem orchestischen Rhythmus nahe bleiben: im allgemeinen die strophische Lyrik neuerer Zeit.

3. Sprechmetra, die sich davon schon merklich entfernen: mittelhochdeutscher Reimvers, der dramatische Sprechvers, besonders wenn er viele Brechungen hat, Klopstocks Hexameter, der neuere sogenannte Hans Sachs-Vers (Goethe, Schiller in Wallensteins Lager) u. a.

4. Sprechrhythmen, die fast rhythmische Prosa zu sein scheinen: frühmittelhochdeutscher Reimvers bei Heinrich von Melk, im König Rother u. ö. Alliterationsvers.

Ein streng orchestisches Beispiel ist S. 118 f. zergliedert und beschrieben. Für Rhythmen aus Gruppe 1 findet man Beispiele und ihre Erläuterung § 20 f.

Es bleibt übrig, für die andern Stufen der Entwicklung noch Beispiele zu geben und zu zeigen, wie man sie zu analysieren und zu beschreiben hat. Man muß eigentlich — das ergibt ein Blick auf die Skala der metrischen Rhythmen — für jede charakteristische Stufe derselben eine besondere metrische Formenlehre und Methode der Beschreibung entwerfen: in der Aufeinanderfolge und dem Kampf der antikisierenden Metrik, der Hebungszählung (nebst dem Vierhebungsstreit) und der Sieversschen Typenforschung spiegelt sich der zugrunde liegende Tatbestand und die Schwierigkeit, die er der wissenschaftlichen Betrachtung bereitet. Dieser Tatbestand und die Schwierigkeiten sind auch in andern Verssystemen vorhanden. Nur tut sie das bloße Textbild nicht überall so deutlich kund wie im Deutschen. Im Romanischen verdeckt die Konstanz der Silbenzahl den Unterschied strengerer und freierer Metra; dazu die orthographische Gewohnheit, in den Texten keine Vokalquantitäten zu bezeichnen. Daß die Dinge hier aber genau so wie im Germanischen liegen, habe ich Rh. d. frz. Verses S. 434 ff. gezeigt. Im Griechischen, z. B. bei Homer, offenbart schon die Orthographie mit ihrer Trennung von ε—η, o—ω manches. Schwierigkeiten ergeben sich dann ge-

nug, wenn man die altlateinischen Verse vom Standpunkt der — lediglich orchestisch verständlichen — Quantitätsregeln der Metriker beurteilt und verstehen will.

Um den Umfang dieser Darstellung nicht zu sehr aufzuschwellen, begnüge ich mich mit zwei Beispielen aus der zweiten der oben unterschiedenen Gruppen. Von diesen neigt Nr. I (Heidenröslein) mehr zu Gruppe 1, Nr. II (Zueignung) mehr zu Gruppe 3.

Aus der Definition von Rhythmus, die ich oben § 17 gegeben, folgt von selbst, daß sich eine zureichende wissenschaftliche Beschreibung von Rhythmen jeder Art und Unterart gleichmäßig auf die Schwerewerte, die Zeiten und die Gruppierung erstrecken muß. Die Bezeichnung der deutschen Verse als ‚akzentuierende', der antiken als ‚quantitierende', die Betonung des Parallelismus membrorum im Hebräischen ändert an jener Forderung nicht das geringste, ganz abgesehen davon, daß jene Kunstausdrücke gewöhnlich falsch verstanden werden. Vgl. oben § 19.

Bei diesen Analysen notiere ich der Vollständigkeit wegen auch die Versmelodie und benutze deshalb zur genauen Rhythmisierung unsere Musiknotenschrift; man verstehe sie aber ohne jede Taktierung und Mensur. Die Noten sollen, so gut es geht, den Zeitwert der Silben angeben, ohne untereinander strenge Proportionalität zu halten.

Die Intervalle des Liniensystems bedeuten, wie sich aus den vorgesetzten Schlüsseln ergibt, etwa Achteltöne. Die Noten sollen natürlich bloß angeben, was ich bei aufmerksamem Hören bemerkt zu haben glaube. Die Notengruppen über einer Silbe zeigen die charakteristischen Stellen der gleitenden Tonbewegung an, die Dauer der ganzen Bewegung wird allein durch die große Note bezeichnet. Auf- bezw. Abstrich der Note weist auf Steigen bezw. Fallen des Tons in ihr hin: bedeutet fallend-steigend, steigend-fallend.

Selbstverständlich gibt meine Notation die Größe der von mir gesprochenen Intervalle nur ungefähr an. Allein der Registrierapparat kann hier absolute Genauigkeit erreichen. Freilich fällt bei ihm wieder das so wichtige, psychologische Moment des naiven Hörens oder achtsamen Bemerkens weg, worauf der Begriff und die Ausdehnung des ‚Silbenkammes' beruht. Der Apparat wird immer mehr Töne verzeichnen, als beobachtet werden können.

Die Melodien sind am Klavier durch viele Versuche ermittelt. Sie repräsentieren also ein Durchschnittsergebnis, sie sind nicht konkret, sondern abstrakt. Ferner sind die Intervalle der Gleittöne im Verhältnis zu einem ungehemmten, wirklich stilgemäßen Vortrag entschieden zu klein. Ganze Töne, Quarten, Quinten, Terzen habe ich wenigstens im Blankvers der Bühne in Menge gehört. Der Rezitationsvortrag im Zimmer, dann der besondere Stil der von mir gewählten Gedichte fordert ja relativ kleine

Intervalle. Aber so klein, wie ich sie notiere, dürfen sie hier doch nicht sein. Dennoch habe ich so gesprochen, wie ich aufschreibe. Die fortwährende scharfe und anstrengende Beobachtung läßt die zum Gedicht gehörige Stimmung nicht dauern, sondern behindert, ja tötet sie nicht selten: mein Vortrag hatte also ein unrichtiges Ethos, konnte es leider auch nicht verbessern. Dennoch haben meine Notationen Wert: man sehe sie sozusagen als verkleinernde Holzschnitte farbiger Gemälde an. Alles Relative darin halte ich, auch auf Grund von Beobachtung an andern Personen, für richtig.

Die rhythmischen Glieder sind in der Notation durch Druckzwischenräume gekennzeichnet, voll- und überschwere Hebungen durch ∧ etc., mittelschwere durch ⏑, halbschwere durch —. Kleinere Unterschiede werden durch Punkte angegeben. Die Senkungsschwere bleibe unbezeichnet.

I. Heidenröslein.

Das Ethos des Gedichtes wird meist falsch aufgefaßt, nämlich so, wie es auch von Werner (Lahrer Kommersbuch Nr. 363) komponiert ist: sentimental und bedauernd. Gerade das Gegenteil hat statt. Schuberts Vertonung trifft den Stil meisterhaft. Das frische Bild, das der Dichter vor das innere Auge stellt, drückt eine genußfrohe und etwas rücksichtslose Stimmung aus. Der Ton ist flott, doch nicht frivol. Das zierliche Bild, die verkleinernden Ausdrücke *Knabe*, *Röslein* verhindern jede aufregende oder bekümmernde Wirkung und lassen das Kunstwerk in der Sphäre des Anmutigen. Goethe kommt eben von der anakreontischen Poesie.

Die erzählende Darstellung dämpft die Wildheit der Szene noch mehr ab. Der Dichter berichtet scheinbar objektiv, aber er nimmt doch innerlich Partei für den übermütigen Knaben, entschuldigt sein Handeln. Vgl. den Schlußvers von Str. 3. Nur im Refrain klingt Teilnahme für das Röslein durch, nicht ohne leichte Schalkheit.

Der Sprechvortrag des Gedichts muß also leicht, lebhaft sein. Die Laute bekommen hellere Farbe und flötenartigen Klang. Tonlage relativ hoch. Die rhythmische Bewegung ist fließend und gleichmäßig, die Silbenbindung ein leichtes Wiegen mit geringer Staccatotendenz. Also der Stil zierlich, anmutig. Einer Männerstimme bereitet das Stück viel Schwierigkeit. Es ist offenbar gedacht für den hohen Sopran einer leicht ansprechenden Koloraturstimme. Schubert hat seiner Komposition diesen Charakter meisterhaft eingeprägt. Man beachte übrigens, daß es besonders beim stilisierten, klassischen Versdrama durchaus nicht gleichgültig ist, mit was für Stimmen die Rollen besetzt werden. Goethes Iphigenie z. B. ist eine Sopranrolle; der Heldentenor, Heldenbariton und seriöse Baß spielen nicht nur in der Oper, sondern auch im Drama eine nicht unbedeutende Rolle. Man braucht nur die Vertreter gewisser typischer Rollen (Heldenvater, Komiker, jugendlicher Liebhaber, Naive, Sentimentale, komische Alte etc.) an den verschiedenen Bühnen zu vergleichen, um bald herauszuhören, daß es sich bei ihnen

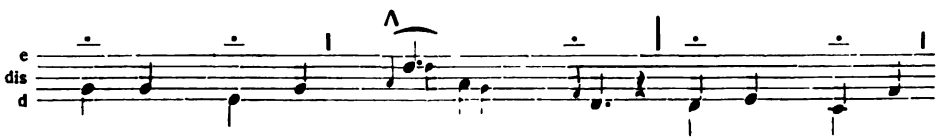
nicht nur um Differenzen der Klangfarbe, sondern auch des Stimmumfangs und der Stimmlage handelt. Ist auch ein Versdrama keine Oper, so macht doch ein Vergleich beider Kunstgattungen auf allerlei Dinge aufmerksam, die noch immer allzusehr vernachlässigt werden.

Für den Vortrag des Gedichts muß man genau interpretieren. *Säh'*, *Knäb'* sind mittelschwer, *Röslein* etwas über vollschwer (im Druck nicht bezeichnet): den Gegenstand der Handlung nennt der Dichter mit einiger Emphase. Hinter *Knab'* darf keine Grenze gehört werden: sie würde prosaisch klingen und den anmutigen Fluß des Verses zerreißen. Man lese etwa *Kna- bein.* Ebenso falsch wäre *Röslein | àuf der Hëiden. Röslein* ist Vers 1 schon genannt, muß deshalb hier etwas leichter werden. Außerdem will der Dichter nur sagen: ein Heidenröslein, keine anspruchsvolle, kultivierte Gartenrose. *Heiden* enthält einen latenten Gegensatz, wird deshalb noch schwerer als *Röslein* in Vers 1, und Vers 2 bedeutet soviel wie das Kompositum *Heidenröslein* der Überschrift: deshalb auch der Gebrauch im Refrain. Also zu lesen (mit Ethos) *Röslein àuf der Hëiden,* ohne Pauseneinschnitt hinter *Röslein* (die sehr schwache Fuge liegt hinter *der*). *Jung und morgenschön* ist ein Begriff: lies daher *jün- gund mŏr-.* Ebenso *schnĕl- les näh, sàh's mit vielen Fréuden.* Weder *schnell* noch *viel* dürfen besonders hervortreten: beide dienen nur zur Ausmalung, sind keine wesentlichen Epitheta. Nimmt man sie etwa vollschwer, bekommen die Verse einen dozierenden Charakter.

Die Reihenmelodie gehört zu dem Typus mit gebrochener Tonfolge. Die dritte Hebung zeichnet sich durchweg durch großes Intervall aus, die Töne der ersten und zweiten liegen nahe beieinander. Ich melodisiere nach dem hochdeutschen System: daher die Übereinstimmung meiner Tonfolge mit der Vertonung Schuberts (oben S. 162) in wichtigen Einzelheiten; Abweichungen erklären sich zum Teil durch andere Deklamation des Komponisten. Sievers liest das Gedicht mit genau umgekehrtem Tonfall; die dritte Hebung fällt bei ihm also in die Tiefe.[1])

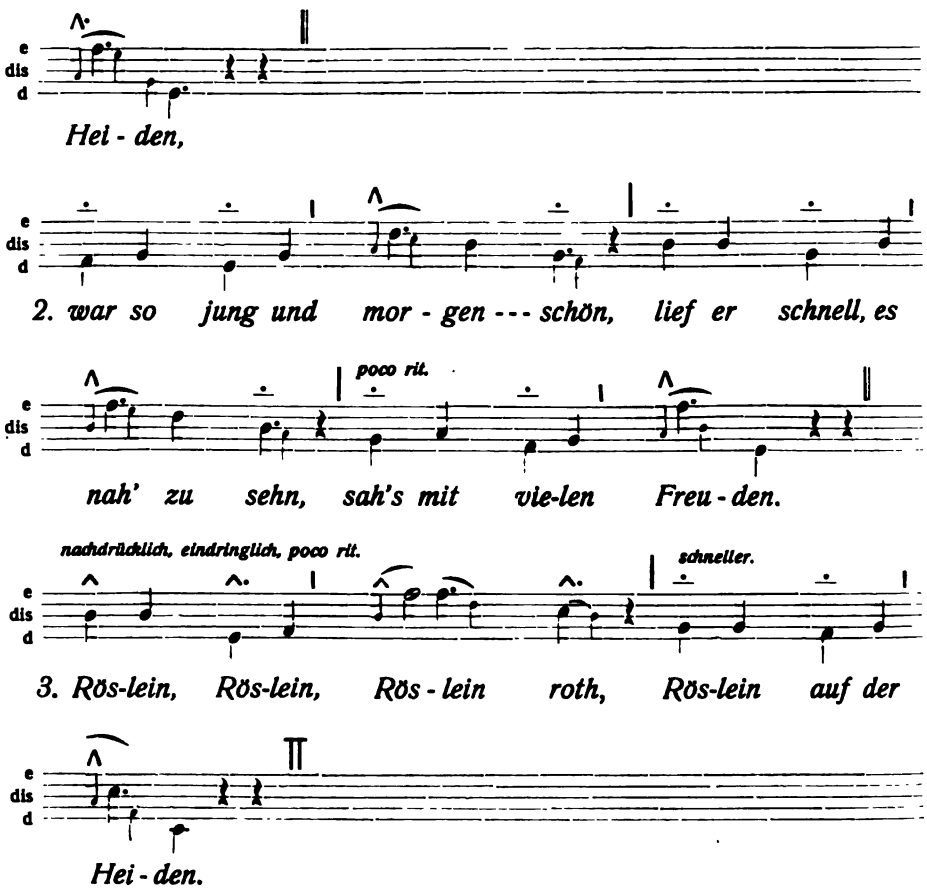
Der Rhythmus der Reihe ist schwach ‚bundmäßig': die Fuge wird hier durch die melodische Bewegung bestimmt. Man beachte die Pausen am Reihenende, die auch im Sprechvortrag durchaus nicht fehlen dürfen; sie sind ‚rhythmisch'. Die Reihen sind also katalektische bezw. brachykatalektische Vierer von spondeischem Grundcharakter.

Heidenröslein.



1. Sah ein Knab' ein Rös - lein steh'n, Rös - lein auf der

[1]) Doch liegt das, wie er mir sagt, vielleicht daran, daß er dem Gedicht das Ethos gibt, welches auch die Wernersche Komposition ausdrückt.



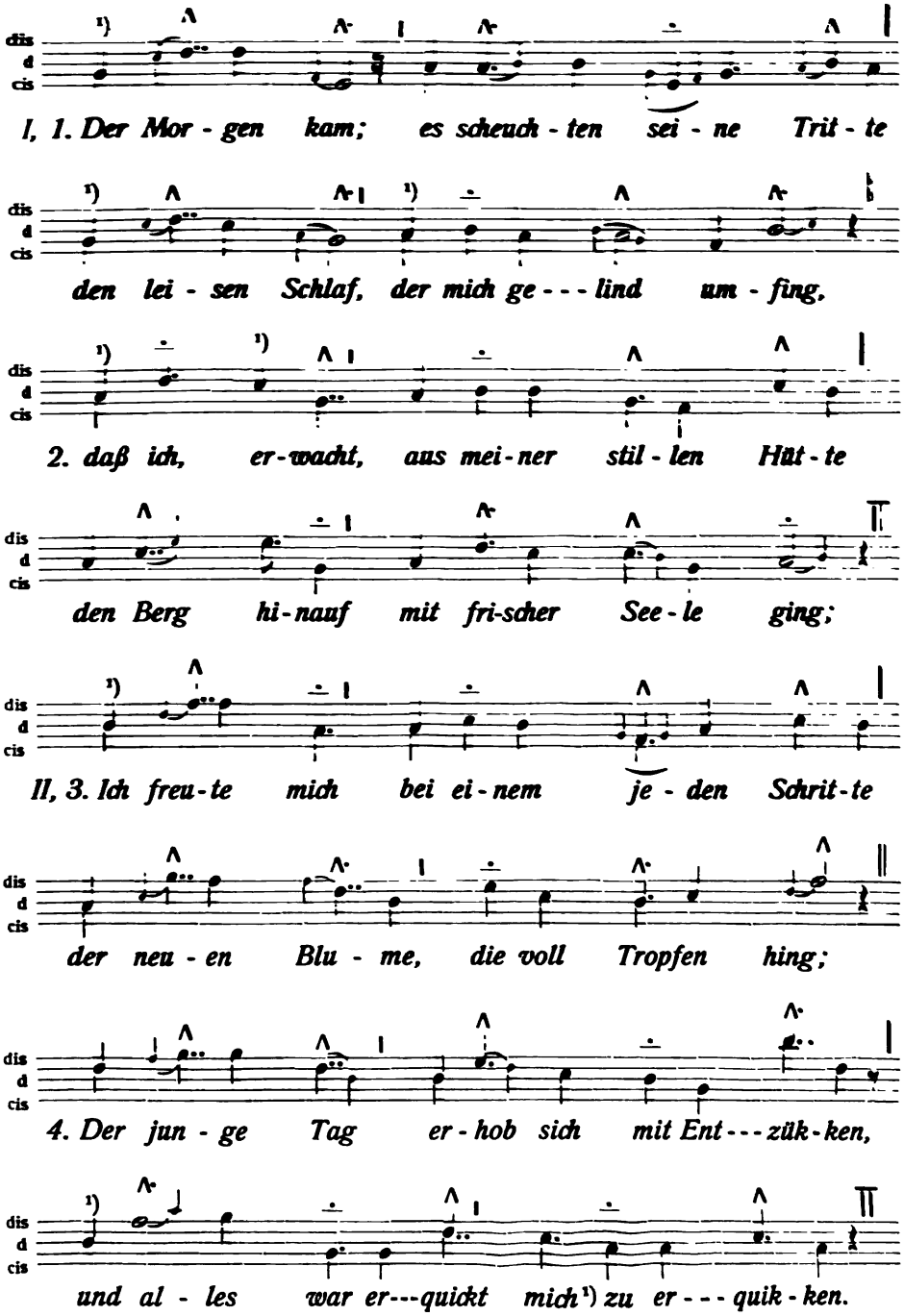
II. Zueignung.

Das Ethos der Strophe ist deutlich: Ruhe, stille Freude. Der Ton der Erzählung verstärkt die Ruhe noch, die über dem Anfang des Gedichtes liegt. Der Vortrag erfordert demnach ruhiges Tempo, ziemlich gleichmäßige Schwere der Hebungen. Keine Überstürzung bei syntaktischen Einschnitten, ruhiges Verweilen bei starker Interpunktion. Vermeiden großer Tonintervalle, kein flackerndes Auf und Ab der Melodie.[1])

Das spezifisch Sprechrhythmische macht sich sehr geltend in der Vermeidung jeder ‚Taktmäßigkeit' und der fortwährenden Veränderung des Verhältnisses von Senkung : Hebung, das nur noch entfernt an das alte spondeische Verhältnis anklingt. 2 : 3 trifft den Sachverhalt schon eher; dieses ist aber keine der orchestischen Proportionen. Dann in der Behandlung des Versschlusses: statt – ⏑ ⏓ und – ⏑ ⊼ oft allerlei zeitlich kürzere Formen. Vers 8 Einschnittsverlegung. Vers 1 ist ‚gebrochen'. ∧. bedeute hier vollschwer, ∧ ist ein wenig leichter, ˙ ist ein schwereres halbschwer.

[1]) Vgl. SARAN in: Stud. z. deutsch. Philol. Halle, Niemeyer, 1903, S. 171—239.

Zueignung.



[1]) halbleicht!

C. Zur Geschichte der deutschen Verskunst.

Die altgermanische Zeit.

§ 27.

Die Alliterationsmetra.

In den vorausgehenden Teilen ist mitgeteilt worden, was zum Verständnis und zur Zergliederung deutscher Verse notwendig scheint. Es bleibt übrig, die Formen selbst ihrem Wesen und ihrer Geschichte nach darzustellen.

Dem Zweck dieses Buches gemäß beschränke ich mich dabei auf das Wichtige, mehr die Zusammenhänge betonend als die metrischen Einzelheiten. Diese findet man leicht; Verweise auf die Spezialliteratur und die besten Handbücher genügen.

Die Eigenschaften metrischer, versmäßiger Formen erklären sich — das hat der vorige Teil auseinandergesetzt — zum guten Teil aus der orchestischen Rhythmik. Auf den Urrhythmus bezw. bloß auf das Urmetrum werde ich deshalb überall zurückgehen. Dadurch allein kommt Klarheit und Übersichtlichkeit in die Verslehre, nur so bekommt man einen festen Punkt, von dem ausgegangen werden kann, die Fülle der Erscheinungen zu bewältigen.

Nur versmäßige Formen können in der Verslehre Platz finden. Rhythmische Prosa fällt aus ihrem Rahmen heraus. Indes darf man zwei wichtige, im Grunde unmetrische Bildungen nicht übergehen: die lateinische alte Sequenz des 9./10. Jahrhunderts und die modernen sogenannten freien Rhythmen. Erstere wurzelt zwar im melisch-musikalischen Rhythmus, diese im prosaischen. Jedoch haben auf sie die fertigen Verse der Poesie deutlich Einfluß geübt. Und eben wegen dieses metrischen Einschlags gehören sie her.

Den Versmelodien werde ich, soweit ich vermag, besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Die Notationen sind nach meiner individuellen (dem hochdeutschen Typus folgenden) Sprechweise gemacht; wo sie auf ausreichender äußerer Beobachtung beruhen, wird es jedesmal gesagt. —

Tacitus bezeugt uns, daß die Germanen Lieder mannigfacher Art hatten: *carmina antiqua* (also schon zu Tacitus' Zeit von ehrwürdigem Alter!) feiern den Tuisto und Mannus, die Ahnen des Volkes. Man besingt den Herkules, den Arminius, man singt beim festlichen Mahle.[1]) Und die Zeugnisse der Historiker über epische, historische Lieder setzen sich fort, bis im 8. Jahrhundert die deutsche Literatur selbst beginnt. Von den Goten erfahren wir durch Priscus, Jordanes und Prokop, von den Longobarden durch Gregor I. und Paulus Diaconus, daß sie alte epische Lieder hatten. Die älteren Historiker der Franken schweigen über solche: Gregor und Fredegar berufen sich in ihren Geschichtswerken nie auf Lieder als Quellen. Wir hören bei Sidonius Apollinaris und Venantius Fortunatus bloß von Liedern im allge-

[1]) PAULS Grdr.[2] II, S. 37 f.

meinen reden.[1]) Erst Einhard erzählt, Karl der Große habe uralte deutsche Lieder historischen Inhalts (*veterum regum actus et bella*) sammeln lassen. Ist die Blüte epischer Poesie bei den Franken später eingetreten als bei Goten und Langobarden? Für Friesland haben wir das Zeugnis über den blinden Sänger Bernlēf (8. Jahrhundert). Und die Stoffe der Beowulf weisen auf eine Epik zurück, die die Angeln schon in der festländischen Heimat pflegten.

Alles zeigt, daß vor unserer Überlieferung mindestens eine germanische Epik bestanden hat, die ihre Blüte wohl jeweils bei einem Volke erreichte, wenn nach Wanderungen und Kämpfen einmal ruhige und glänzende Zeiten eintraten. Es wird sich um die Zeit vom 5.—8. Jahrhundert handeln. Persönlichkeiten wie Offa, Ermanarīks, Theodorich, Alboin, Chlodwig, Karl der Große haben sicher auch literarisch große Bedeutung gehabt, direkt oder indirekt. Daß neben der Epik kultische Poesie bestand, kann zum Teil durch Zeugnisse bewiesen werden. Anspruchslosere Gattungen, nicht zu voller Kunstblüte durchgebildet, gab es außerdem damals wie heute und zu jeder Zeit: Tanz, Marsch, Reigen haben stets ihr Lied gehabt.

Lieder der letzten Art, z. B. der Schleiertanz der gotischen Mädchen vor Attila,[2]) waren natürlich chorisch und von streng orchestischem Rhythmus. Aber auch das monodische Lied war vorhanden: das Zeugnis über Bernlēf beweist es für die Friesen. Welcher Art das Musikmetrum solcher monodischer Dichtungen war, läßt sich nicht sagen. Vielleicht kann man aber aus den alten Zeugnissen noch mehr gewinnen, wenn man sie kritischer behandelt, als es R. Kögel in seinen metrisch wie literarhistorisch gleich phantasievollen Darstellungen tut.

Aus den Zeugnissen geht deutlich hervor, daß es damals — wie heute — neben allgemein beliebten, einfachen, ‚volkstümlichen' Gattungen auch kunstmäßig durchgebildete gab, die im Vordergrunde des literarischen Interesses standen. Träger dieser höheren Kunst — es war im wesentlichen wohl das Epos — war der Stand der gebildeten Künstler, der seine Tradition und Technik hatte. Wie später im Mittelalter finden wir diese Dichter und Virtuosen in fester, gesicherter Stellung an einem fürstlichen Hofe, z. B. den *þyle* des Beowulf, oder wandernd von Hof zu Hof, von Volk zu Volk wie den altenglischen Wīdsīð.[3]) Im Westgermanischen heißt der Künstler von Beruf ags. *sceop*, ahd. *scoph*, *scof* = ‚Erzähler'.[4]) In die deutsche Literatur ragen nur die letzten Ausläufer dieser germanischen Kunst hinein. Den Geist der alten Dichtung atmet noch das Hildebrandslied (Ende des 8. Jahrhunderts), allenfalls auch die Merseburger Zaubersprüche. Wessobrunner Gebet, Heliand, as. Genesis, Muspilli geben christlichen Inhalt, freilich in alter Form; sie gehören ins 9. Jahrhundert.

[1]) Philol. Stud., Festgabe f. Ed. Sievers S. 63 f.

[2]) Grdr.[2] II, S. 48.

[3]) Ten Brink, Engl. Lit.[2] I, 14 f.

[4]) Kögel, Grdr. II, 34.

Diese Reste der altsächsischen und oberdeutschen Poesie stehen denen der angelsächsischen und altisländischen, z. B. Beowulf und älterer Edda, formell sehr nahe. Nicht nur im Punkte des Stabreims, auch im Metrum und vor allem im Stil findet der Forscher die engsten Beziehungen bei nicht unwesentlichen Abweichungen im einzelnen. Man darf deshalb wohl von einer gemeingermanischen, ja vielleicht urgermanischen Poesie reden, deren Technik und Formenschatz die gemeinsame Quelle der uns überlieferten Kunst war.

Wie der Endreim die Poesie seit dem 9. Jahrhundert schon äußerlich kennzeichnet, so der Stabreim (Alliteration) die altgermanische. Er mag wohl von Urzeiten her der germanischen Poesie eigen gewesen sein. Denn die lateinischen Historiker überliefern uns alliterierende Namengruppen, die vermutlich poetischer Überlieferung entstammen. Tacitus nennt in der Germania drei Gruppen germanischer Stämme, *Ingaevones*, *Herminones*, *Istaevones* mit vokalischer Alliteration (das H ist nur orthographisch). Die Origo gentis Langobardorum (um 670) *Ambri et Assi* als *duces Vandalorum*, *Ybor* und *Agio* als Winnilerfürsten. *Hengist* und *Horsa* sind aus der altenglischen Geschichte bekannt.

Gruppen wie *Segestes*, *Segimerus*, *Segimundus*, *Segithancus* oder aus der Lex Burgundionum *Gundobaduus*, *Gundomaris*, *Gundaharius* dürfen nicht ohne weiteres herangezogen werden, weil es Sitte war, einen Bestandteil des väterlichen Namens in dem des Kindes zu wiederholen.

Alliteration als Schmuck der Rede findet sich im Lateinischen[1]) und auch bei französischen Dichtern.[2]) Doch darf man gewiß annehmen, daß die Erhebung dieses Redeschmuckes zum streng geregelten, den Rhythmus beherrschenden Stabreim mit der Natur der germanischen Sprachen zusammenhängt. Wie sich der Endreim besonders einer Sprache empfiehlt, die den Wortgipfel ans Ende der Worte schiebt, so der Stabreim mit seiner Betonung des Wortanfangs dem Germanischen. Vielleicht dürfen wir seine technische Durchbildung in die Zeit nach der Akzentzurückziehung und vor der Bildung der Verbalkomposita verlegen. Vgl. oben S. 48.

Der Ausdruck *alliteratio* findet sich zuerst in dem lateinischen Dialog Actius von J. J. Pontanus (1519). Für die altgermanische Technik hat J. Grimm das Wort in Aufnahme gebracht. Vgl. Kauffmann, D. Metr. S. 10. ‚Stabreim' ist ebenfalls eine moderne Bildung, bei der der altnordische Ausdruck *stafr* (= Reimstab) benützt ist.

Die Zeugnisse beweisen, daß die germanische Kunst eine lange Geschichte gehabt hat. Wie weit sie von fremder Technik beeinflußt wurde, wie weit sie selbständig fortschritt, ist schwer zu sagen. Daß sie aber ohne den Einfluß der benachbarten antiken Kunst (Musik, Orchestik, Poesie), sei es der griechischen, sei es der lateinischen, ihren Weg genommen habe, ist im voraus wenig wahrscheinlich. Nur muß man nicht die uns geläufige ‚klassische'

[1]) W. MEYER, Ges. Abh. z. mittellat. Rhythmik II (1905), S. 366 f.

[2]) GRÖBERS Grdr. II, S. 60.

Poesie der Antike zum Vergleich heranziehen, sondern an die späte, aber, wie es scheint, schon in der Kaiserzeit populäre anknüpfen, die im prägnanten Sinne ‚rhythmisch' heißt und wohl auch als die Mutter der romanischen Gattungen anzusehen ist.

Indes steht man hierbei auf schwankendem Boden. Mehr oder weniger sicher ist nur, was sich aus den uns erhaltenen Resten jener alten Kunst und ihrer christlichen Nachbilder ergibt.

Alle diese alten alliterierenden Denkmäler bezeugen durch ihren Versbau, im Einklang mit den Nachrichten der Historiker, einstimmig, daß ihre Technik eine lange Geschichte hinter sich hat. Ihre Form lehrt außerdem, daß die Alliterationsverse ihren eigenartigen Rhythmus einer Art literarischer Revolution verdanken. Denn höchst eigenartig ist dieser Rhythmus, so sehr, daß ich keine Versart kenne, die man darin der stabreimenden an die Seite setzen könnte. Eben diese Eigenartigkeit spiegelt sich in den Theorien wider, die man entworfen hat, den Bau dieser Zeilen zu verstehen.

Rask unterschied in seiner isländischen (1811) und angelsächsischen (1817) Grammatik dreihebige und zweihebige Kurzzeilen: die Zahl der Senkungssilben schien ihm ohne Regel. Er erkannte bereits den engen Zusammenhang der ganzen altgermanischen Kunst. Lachmann suchte vom vierhebigen Verse Otfrids aus die alte Kunst zu begreifen. Die Halbzeilen des Hildebrandsliedes, die meisten des Muspilli las er mit vier Hebungen. Das alte Metrum habe sich im angelsächsischen, altisländischen oft auf ein zweihebiges verkürzt, im althochdeutschen, altsächsischen, zuweilen auch angelsächsischen, altisländischen auf ein mehrhebiges verlängert. Müllenhoff, Heyne, Schubert haben dann Lachmanns Vierhebungstheorie nicht ohne Gewalt auf dem ganzen Gebiet durchgeführt. Jessen machte aus Lachmanns Vierhebungslehre eine Vier-Takt-Lehre, und diese taktmäßige Analyse wurde die herrschende.

Daß sie dem Wesen der alten Verse nicht gerecht wurde, ergab sich bald. Vetter, Hildebrand und Rieger forderten und begründeten zugleich eine neue, von jeder vorgefaßten Meinung freie Betrachtungsweise der Alliterationsverse. Den Abschluß dieser Richtung bilden die Arbeiten von Sievers. Es ergab sich, daß der Alliterationsvers zwar in seiner Struktur strengen Gesetzen folge, dabei aber ein ungemein freier, beweglicher, auf jeden Fall gesprochener Vers sei, ohne Takt und zwar mit rezitativartiger rhythmischer Bewegung. Alle vier Forscher nähern sich — im Gegensatz zur älteren Schule — der Ansicht, daß der Alliterationsvers vielleicht gar kein Metrum habe, sondern unmittelbar aus den Kolen der rhythmisch bewegten Prosa erwachsen sei.

Sievers hat dann weiter durch die gründlichsten Untersuchungen den Bau der Alliterationsverse bis ins einzelne nachgewiesen. Seine altgermanische Metrik darf im wesentlichen als abschließend gelten.

Angesichts der strengen Gesetze, die Hildebrand, Rieger und besonders Sievers aufzeigten, angesichts auch der unleugbaren Beziehungen der Alli-

terationstypen zu Otfrids Vierern erwies sich die Annahme, der Alliterationsvers sei ohne Metrum, also reiner Prosarhythmus, als nicht sehr wahrscheinlich. Trotz aller Freiheit macht er doch, nicht zum wenigsten durch die strengen, von Rieger gefundenen Stabreimgesetze, einen sehr ‚versmäßigen', ‚metrischen' Eindruck. Die Lösung der Schwierigkeit, die zugleich Lachmann wie Vetter-Rieger-Hildebrand-Sievers ihr Recht widerfahren läßt, liegt in den Erwägungen, welche oben § 22 und 23 anstellen. Sievers hat sich denselben auch angeschlossen und sie ins Kap. VII seiner Darstellung aufgenommen.

Jetzt formuliere ich meine frühere Ansicht so. Die Form der stabreimenden Poesie ist nur zu verstehen, wenn man sie nach § 22 f. als das Endprodukt einer Mischung von streng orchestischem Rhythmus und dem Akzent einer bestimmten, stark ethisch gefärbten Sprechart betrachtet. Die beiden Reihenformen, die die altgermanische Poesie kennt — nach Sievers ‚Normalvers' und ‚Schwellvers' —, haben sich entwickelt jede aus einem geschlossenen, strengen, einfachen, taktmäßigen Urrhythmus orchestischen Charakters. Die Form der alliterierenden Dichtung weist also zurück auf Bewegungslieder irgend welcher Art (Tanz-, Reigen- oder Marschgesänge). Genau wie es oben im allgemeinen geschildert wurde, löste sich im germanischen Liede der Urrhythmus von der Bewegung und wurde zum Musikmetrum. Und das Musikmetrum verlor seine epische Melodie und wurde Sprechmetrum. Durch fortgesetzte Annäherung an den Akzent der pathetischen Sprechart löst und wandelt sich das alte Gefüge. Sprachliche Neuerungen dringen in die Formeln und Texte ein. Das metrische Gefühl wird unsicher. Ein neues Formensystem löst sich aus der Zerrüttung heraus. Das Ergebnis — das vermutlich erst durch eine kleine literarische Revolution unter Führung einer bestimmten Dichterpersönlichkeit gesichert wird — sind die eigenartigen Verse und Versgruppen der uns erhaltenen Denkmäler, die meines Wissens diejenigen Metren sind, welche sich vom orchestischen Urrhythmus am weitesten entfernen, viel weiter noch als die an sich schon freien frühmittelhochdeutschen Verse. Sie haben deshalb auch theoretisch ein sehr großes Interesse.

Will man den Rhythmus des Hildebrandsliedes oder Heliands treffen, so lese man die Zeilen wie pathetische, schwungvolle, rhythmische Prosa, etwa wie Klopstocks freie Rhythmen. Man vermeide jedes Skandieren oder Taktieren, hebe die zwei Haupthebungen des Normalverses, die drei des Schwellverses — auch wenn sie nicht alliterieren — gehörig heraus und lasse alle Senkungssilben zurücktreten, selbst dann, wenn sich sogenannte Vollworte (Verba etc.) darunter befinden. Die Sprechart dieser Dichtungen gehört also zur Gruppe der eindringlichen. Die Schlüsse der Halb- und Langzeilen (rhythmisch: der Reihen und Ketten) müssen deutlich hervortreten, sei es durch Pausen, sei es durch Dehnung der Schlußworte in Verbindung mit andern Mitteln. Das Stärkeverhältnis der Kehre und Lanke

wird durch die häufige ‚Kettenbrechung' beeinflußt. Vgl. oben S. 190. Näheres Altgerm. Metr. S. 203 ff. Die alliterierenden Silben bezw. zugehörigen Worte sind die schwersten, sei es nach dem reinen Akzent, sei es dem Ethos nach. Namentlich das Ethische darf nicht unbeachtet bleiben. Es erklärt manche Besonderheit, die sich vom reinen Akzent her nicht recht verstehen läßt.

I. Die Reihe.

Die deutsche Alliterationspoesie braucht wie die altenglische nur zwei Reihenformen: den sogenannten Normalvers (Nv.) und Schwellvers (Sv.). Es ist nicht immer leicht, Nv. und Sv. gegeneinander abzugrenzen.

Der Normalvers.

Rezitiert man die alten Dichtungen sinn- und stilgemäß, ohne sich durch irgendwelche Theorie beeinflussen zu lassen, dann läßt sich die Fülle der Normalverse logisch unter fünf Gattungsformen subsumieren. Diese fünf ‚Typen' — der Begriff ist ein rein deskriptiver — haben folgende metrische Schemata, in denen man das Längezeichen der Hebung beachte:

A ´ X ´ X
B X ´ X ´
C X ´ ´ X
D ´ ´ ˘ X oder ´ ´ X ˘
E ´ ˘ X ´ oder ´ X ˘ ´

Individuelle Verse,[1]) die den Gattungstypen genau entsprechen, sind folgende. A: Hildb. 64 *scárpên scûrim*; B: Beow. 61 *ond Hâlga til*; C: Hildb. 23 *sîd Détríhhe*; D: ebd. 21 *bárn únwàhsan*, 42 *séolídànte* oder Beow. 1977 *flét ínnanwèard*; E: Hel. 21 *hélàgna gést*, Beow. 2437 *mórðorbèd stréd* (?).

Das Eigentümliche dieses Normalmetrums ist also: 1. es haben A, B, C zwei Hebungen, D, E drei, von denen aber eine eine ausgesprochene Nebenhebung, also relativ leicht ist. Das Metrum des Nv. wechselt also mit zwei und drei Hebungen.

2. Die Metra der Typen A, B, C zerfallen in zwei Füße (nicht ohne weiteres der Rhythmus der individuellen Reihen in zwei Glieder!),[2]) die aber nicht wie in der antiken Metrik gleichsinnig bestimmt werden: ´ X | ´ X, X ´ | X ´, X ´ | ´ X. Die Metra D, E zerfallen in ungleiche Füße: D ´ | ´ ˘ X oder ´ | ´ X ˘, E ´ ˘ X | ´ oder ´ X ˘ | ´. Danach unterscheidet Sievers gleichfüßige und ungleichfüßige Typen. Indes ist der dreiteilige Fuß des D und E genau genommen ein ‚Doppelfuß', weil er zwei Hebungen enthält.

3. Die Hebungen der Verse fallen grundsätzlich auf sprachlich lange Silben.[3]) Ausnahmen, zu denen der Fall der ‚Auflösung' (s. u.) natürlich

[1]) In den Beispielen gebe ich nur die metrischen (schematischen) Akzente, nicht die genau abgewogenen rhythmischen.

[2]) Oben S. 146 f., 203.

[3]) Altg. M. S. 27, 201.

nicht gehört, werden Nr. 8 besprochen. Diese Regel beachte man wohl. Denn in diesem Punkte weicht die Alliterationsmetrik von der Reimverstechnik ab.

4. Ein Nv. kann nie weniger als vier Silben haben. Ausnahmen sind in der gesamten altgermanischen Poesie selten und entweder falsch oder junge, sekundäre Bildungen,[1]) z. B. Musp. 20, 23. Dagegen kann die Silbenzahl weit über vier hinausgehen. Die vier Silben bilden also gleichsam den notwendigen Kern jedes Nv. Diese metrische Tatsache läßt sich aus der Geschichte des Metrums verstehen. Sievers trägt ihrer Bedeutung dadurch Rechnung, daß er die vier metrischen Kernsilben wesentliche ‚Glieder' nennt. Ich werde den Ausdruck nicht gebrauchen, da ich ‚Glied' nach S. 168 rhythmisch definiere.

Diesen fünf Gattungstypen ordnen sich allerlei Arttypen unter, die von Sievers — wohl verstanden rein deskriptiv — folgendermaßen ‚abgeleitet' werden.

5. Die Länge der Haupthebung, nicht die der Nebenhebung, darf aufgelöst werden: ´ = ◡́ X. Die spezielle Regel, vgl. oben S. 173, wo auch gezeigt wird, daß die rhythmische Auflösung im Akzent ihre Parallele hat.

Z. B. H. 24 *fáteres mínes* (A); 30 *óban(a) ab hévane* (A); 44 *Héribràntes súno* (E), 4 *súnufátarùngo* (D).

6. Die Zahl der Senkungssilben wird vermehrt.

a) Die Typen A, D, E, die mit der Hebung beginnen, können davor noch Senkungssilben bekommen (Sievers' Kunstausdruck ‚Auftakt' ist nach § 18 besser zu vermeiden), A oft und mehr, D, E wenige (1—2) und selten.

Musp. 37 *daz hórtih ráhhôn* (A), 30 *wanta híar in wérolti* (A), 31 *daz máhal kipánnit* (A).

b) Die Silbenzahl der typischen Senkungen wird vergrößert:

Z. B. H. 16 *ált(e) anti frôte* (A), 23 *dárbâ gistúontun* (A), 33 *wánt her dô ar árme* (A), 46 *wéla gisih(u) ih in dînêm hrústim* (A); 3 *untar hériun tuém* (B), 12 *ibu du mî énan ságês* (B), 37 *mit géru scal mán* (B), 56 *in sus héremo mán* (B); 2 *đat sih úrhéttun* (C), 52 *sô man mir at búrc énîgeru* (C, wo die dreisilbige Endsenkung junge Neubildung ist); 51 *in fólc scéotàntero* (D); 5 *gárutun s(e) iro gúđhamun* (A).

c) Zwischen zwei zusammenstoßenden Hebungen des Metrums tritt eine im Schema nicht angegebene Senkung auf (Sievers' ‚Erweiterung'). Sie kann mehrsilbig werden.

H. 8 *férahes frótòro* (D), 19 *hína miti Théotrîhhe* (D), 26 *dégano déchìsto* (D), 34 *chéisurìngu gitán* (E), 36 *Híltibràntes súnu* (E). Typus C hat diese ‚Erweiterung', offenbar sekundär, nur im as. und ahd. Z. B. Hel. 333 *that hie sia sô hélaglíco*, Musp. 38 *daz sculi der ántichrísto*.

7. Hebungen fallen ausnahmslos auf Silben, die auch nach dem reinen Akzent schwer sind. Die Haupthebungen, wie begreiflich, gewöhnlich auf

[1]) Vgl. oben S. 196.

überschwere, schwere, mittelschwere, die Nebenhebungen auf halbschwere. Doch kann das Ethos natürlich diese Grundverhältnisse modifizieren. Also sind die Haupthebungen der Alliterationsverse nicht von gleicher Schwere, sondern stehen auf unterschiedenen Stufen.

Z. B. *Ik gihôrta ðat séggen,*
ðat sih úrhèttun ænon múotin etc.[1])

Man verwechsle demnach nicht metrische und rhythmische Akzentuierung der Schemata einzelner Verse.

Ähnliches gilt von den Senkungen. Diese sind rhythmisch überleicht (x), volleicht (X) oder halbleicht (X). Halbleicht sind dabei zweite Kompositionsglieder der Form – und ⏑ X, die ihre Selbständigkeit ganz verloren haben und sie im Verse nach dem Willen des Dichters auch nicht wieder bekommen (*Hiltibrant, Hádubrant, gúðmun, érhina*). Wir sahen ja oben,[2]) daß zweite Glieder je nach der Einheitlichkeit des Kompositums und dem Ethos mannigfache Schweregrade haben können, daß es keine etymologisch oder syntaktisch zu begründende Stufenfolge der akzentuellen Silbenschwere gibt. Also wundere man sich nicht, wenn Kategorien solcher in der Senkung halbleicht gebrauchter Silben anderswo in der Neben- oder leichteren Haupthebung erscheinen: H. 23 *Détríhhe, Ótàchre.* Hild. 7 *her was hérôro mán* X X ⏑ X x ⏑ : H. 8: *férahes frótòro* ⏑ X x ⏑ ⏑ X. Allerdings ist dabei zu bedenken, daß die Form – X, namentlich im Altgermanischen mit seinen ungeschwächten Vokalen, immer auch akzentuell merklich schwerer bleibt als – und ⏑ X, besonders an syntaktischen Schlüssen.

Was von solchen Nebensilben gilt, gilt auch von Worten, die im Satzzusammenhang, namentlich in der eindringlichen Sprechart, akzentuell halbleicht werden: H. 9 *hwer sîn fáter wâri*; 11 *eddo hwelíhhes cnúosles dû sîs*; Musp. 4 *sô quimit eín héri*; 33 *denne ni kitar párno nohhéin.*

Sievers nennt Verse mit sprachlichen ‚Nebentönen' hinter der Schemahebung (*Hádubrant*) ‚gesteigert'. Aber er nimmt durchaus nicht an, daß Steigerung die Zahl der rhythmischen Hebungen vermehre (Metr. S. 26).

8. Die Länge einer Haupt- oder Nebenhebung wird oft verkürzt, meist wenn eine Hebung unmittelbar vorausgeht, selbst wenn sie aufgelöst ist. Diese Hebungsverkürzung macht die einzige Ausnahme von Nr. 3.

Es handelt sich hier wesentlich um die Typenarten C X ⏑ ⏑ X, D ⏑ ⏑ ⏑ X und ⏑ ⏑ ⏑ X, E ⏑ ⏑ X ⏑.

Wess. G. 2 *noh úfhímil* (C), Hild. 57 *ibu dû dâr ênîc réht hábês* (C); Musp. 3 *enti si den líhhámun* (C); Hel. 7 *hêlag wórd gòdas* (D), 31 *ádalórdfrùmo* (D); Hel. 2767 *thíodcúninge* (D), ebd. 130 *hébancúninges* (D).

Hebungsverkürzung findet sich auch, wenn eine relativ lange und schwere, d. h. ‚gesteigerte' Senkung unmittelbar vorausgeht, z. B. in Fällen der

[1]) Die Quantitäten der Vokale sind hier nicht bezeichnet, um den Druck nicht zu erschweren. Man vgl. Braunes Text.

[2]) S. 54.

Form ⏑ – ⏑ X. Z. B. Hild. 49 *wêwurt skíhit.* Man beachte, daß *-wurt* nicht halbschwer werden darf, sondern halbleicht, also echte Senkung bleiben muß. Aber es ist merklich lang.

9. Wie weit Hiatus zu tilgen oder zuzulassen ist, bleibt unsicher. Erlaubt ist er natürlich auf den Zäsuren. Zu elidierende Vokale klammere ich ein.

10. Es hat sich aus den Arbeiten von Hildebrand, Rieger und Sievers ergeben, daß sich der Rhythmus des Av. dem altgermanischen Sprachakzent der betreffenden Sprechart aufs strengste anschließt.[1]) Es gibt also keine, nicht einmal die oben § 24 in jüngerer Poesie festgestellten, an sich durchaus nicht störenden Unterschiede beider Gliederungsweisen. Es gibt keine metrische Drückung bezw. Erhebung (‚schwebende Betonung'). Das metrische Prinzip ist streng akzentuierend. Ganz begreiflich bei der großen metrischen Freiheit dieser Verse. Vgl. S. 210.

11. Mit den Schwereverhältnissen der Hebungssilben steht der Stabreim sichtlich in engem Zusammenhang. Stabreim ist der gleiche Anlaut von Hebungssilben. Alle silbischen Vokale alliterieren miteinander, wie man meist annimmt auf Grund ihres gleichen Stimmeinsatzes (Spiritus lenis), wahrscheinlich aber schon auf Grund ihrer eigenen Qualität.[2]) Z. B. H. 2 *ðat sih árhéttun áenon múotin*, 22 *árbeo láosa. her raet Ôstar hína.* Alle gleichen Konsonanten alliterieren, einerlei ob sie für sich vor einem Vokal oder im Anlaut einer Konsonantgruppe stehen (auch *k* : *qu*, *h* : *hl*, *hn*, *hr*, *hw*). Z. B. H. 8 *férahes frôtôro; her frâgên gistúont*, 6 *hélidôs ubar hríngâ, dô sie tô dero híltiu rítun.* Die Verbindungen *sk*, *st*, *sp* alliterieren jede nur mit sich, auch nicht mit einfachem *s*. Z. B. H. 64 *scárpên scúrim: dat in dêm scíltim stônt.* Einzelne Verstöße kommen jedoch vor.

Die Sache liegt nun nicht einfach so, daß jede Vershebung oder auch nur jede Haupthebung am Stabreim teilnähme. Nebenhebungen sind von der Alliteration völlig ausgeschlossen und mehr als drei Stäbe gibt es in der aus zwei Normalversen bestehenden Kette nicht. Die Regel ist: in der Hinterreihe alliteriert immer nur eine Haupthebung und zwar stets die erste. Sie heißt Hauptstab, sie ‚regiert' die Alliteration. In der Vorderreihe können beide Haupthebungen stabreimen. Reimt nur eine, so ist es meist die erste; die zweite alliteriert selten allein und zwar fast nur im Typus A. Diese Verteilung der Stäbe, die Bevorzugung der ersten Haupthebung in den Halbversen erklärt sich weder aus der allgemeinen Rhythmik noch aus dem Akzent hinreichend. Wir müssen darin etwas Traditionelles sehen, dessen Erklärung in der besonderen Struktur der Urrhythmen zu suchen ist.

Es liegt in der Natur des Stabreims, daß er die bedeutsamsten, schwersten Silben schmückt. Mindestens ist er im Altgermanischen so verwendet worden. Freilich muß man oft, um den Grund besonderer Schwere ein-

[1]) Altg. M. S. 35, 39 u. ö.

[2]) KAUFFMANN, D. Metr. S. 13.

zusehen, auf das Ethos der Stellen zurückgehen: der reine Akzent genügt durchaus nicht allein. Auch alte, uns nicht mehr geläufige Akzentuierungen sind anzuerkennen. Jedenfalls ist die traditionelle Regel über Zahl und Stellung der Stäbe in der erhaltenen Poesie durch verschiedene Mittel (z. B. Inversion) in der feinsten Weise mit dem Sprachakzent in Beziehung gebracht, so daß die Alliteration mit verwendet werden darf, die Betonung der Verse zu ermitteln. Die Regeln der Alliteration sind erst von M. Rieger[1]) bestimmt. Der altgermanische Dichter war sich ihrer nicht bewußt. Die Konsequenz, mit der sie dennoch befolgt werden, beweist, daß sie nicht willkürlich gemacht sind, sondern im Rhythmus des Verses begründet liegen. Das Wesentliche davon läßt sich in folgenden Sätzen aussprechen:

a) Für den Stabreim besteht eine Skala der Wortklassen nach ihrer gewöhnlichen akzentuellen Schwere. Am schwersten sind die Hauptsilben der Nomina (Substantiva, Adjektiva, Nominaladverbia, Nominalformen des Verbs, d. h. Infinitiv und Partizip). Dann folgen die des Verbum finitum. Weiter die des (nicht nominalen, inhaltlich wichtigen) Adverbiums (einfach steigernde, wie ‚sehr', ‚viel'; Orts- und Zeitbestimmungen, Adverbialpräpositionen hinter dem Verb). Weiter: Pronomina und Pronominaladjektiva; Präpositionen, Konjunktionen, Partikeln.

b) Für den Stabreim geht das Wort einer höheren Stufe dem einer niederen vor, es sei denn, daß deutlicher Beziehungsakzent oder starkes Ethos die Schwere verschieben. Stehen Worte gleicher Klasse auf den Hauptheben, so alliteriert, wenn die Worte Nomina sind, immer mindestens das erste; sind es Verba finita, reimt das erste nur bei deutlicher Koordination, andernfalls tritt das regierende Verb zurück. Diese Regel ist praktisch bedeutsam nur für den I. Halbvers, weil im II. unweigerlich die erste Hebung alliteriert.

Z. B. 7 *Híltibrant gimáhalta*, 24 *fáteres mínes*, 42 *dat ságêtun mí*, 3 *Híltibrant enti Hádubrant*, 9 *fôhêm wórtum*, 16 *ált(e) anti frôte*. Musp. 37 *Daz hôrtih ráhhôn* (vgl. 43). Dies sind lauter erste Halbverse.

Falsch ist also: Hild. 511 *fólc scéotàntero*, 601 *níuse dê môtti*, weil in der Hinterreihe die erste Hebung alliterieren muß. Musp. 281 *wânit sih kináda*, weil kein Anlaß ist, das Verb mehr zu betonen als das Nomen. In solchen Verstößen zeigt sich der Verfall der alten Technik.

c) Da ein Nv. nur zwei Haupthebungen hat, dürfen auch nicht mehr als zwei rhythmisch mittel-, voll- bezw. überschwere Hauptsilben darin vorkommen. Drei gleichschwere Nomina oder Verba finita sind demnach unmöglich. Wo solche Wortgruppen vorzukommen scheinen, gehören zwei der Worte zu einer engeren Gruppe zusammen, und dieser enge Zusammenschluß hat Erleichterung eines der Worte zur Folge. Hel. 412 *fágar fólc gòdes* (D): *folc godes* = Gottesvolk, fast ein Kompositum. 2870 *grôt craft gódes* (A): *grôt craft* = Allmacht.

[1]) Z. f. d. Ph. 7, 1 ff.

Aus der Vergleichung der Stufenleiter von a) mit der freien Anwendung nach b) und c) ergibt sich dasselbe, was oben S. 43 gegen Benedix, Moriz u. a. behauptet wird: es gibt keine Schwere der Silben bezw. Worte an sich. Jene akzentuelle Skala, die hier in der Skala von a) wieder aufzutauchen scheint, ist nur Ausdruck des der Natur der Sache nach Häufigsten, nicht des Wesentlichen (vgl. S. 61).

Der Schwellvers.

Der westgermanische Schwellvers — den nordischen lasse ich beiseite — unterscheidet sich vom westgermanischen Normalvers dadurch, daß, wie dieser zwei, so er drei prinzipiell gleichwertige Haupthebungen enthält. Sein Metrum ist also dreifüßig. Schon äußerlich verrät sich der Sv. meist durch die größere Zahl von Nominibus und Verbis finitis, überhaupt akzentuell meist schwerer Worte. Immerhin läßt er sich nicht überall leicht von den längeren und volleren Nv. (z. B. Typus D) abgrenzen. Gewöhnlich stehen die Sv. in Gruppen zusammen an Stellen, wo die Sprechart schwungvoller, würdiger, feierlicher, nachdrücklicher wird. Einzeln eingesprengte sind seltener. In solchen Sv.-Gruppen können einzelne Nv. vorkommen. Auch finden sich Ketten aus Nv. + Sv. oder Sv. + Nv. Der Sv. wird also sichtlich stilistisch verwendet.

Das Metrum des Sv., d. h. die Gattungstypen, unter die man die Arttypen und Individua deskriptiv subsumieren kann, läßt sich schematisch aus dem der Normaltypen ableiten. Man erhält die — NB. westgermanischen — Sv.-Typen, wenn man vor jeden Normaltypus den Fuß ´ X (a) oder X ´ (b) setzt. Treffen dabei zwei Senkungen zusammen, so gilt für das Schema nur die erste. Also:

a A	´ X | ´ X ´ X	b A	X ´ | ´ X ´ X
a B	´ X | ´ X ´	b B	X ´ | X ´ X ´
a C	´ X | ´ ´ X	b C	X ´ | X ´ ´ X
a D	´ X | { ´ ´ ` X / ´ ´ X ` }	b D	X ´ | { ´ ´ ` X / ´ ´ X ` }
a E	´ X | { ´ ` X ´ / ´ X ` ´ }	b E	X ´ | { ´ ` X ´ / ´ X ` ´ }

Verse, die diesen Metren entsprechen, sind:

Hel. 1314 *mildi* | ***máhtig sélbo*** a A,
Crist 1209 *geséod* | ***sórga mæste*** b A,
Rätsel 17, 3 ***éordan*** | ***ýðum péaht*** a B,
Daniel 441 *þâ gewât* | *sê éngel úp* b B (b hier aber zweisilbig),
Genesis 2854 ***hríncg pæs*** | ***héan lándes*** a C,
Daniel 454 *and náh-* | *te éaldféondum* b C,
Judith 17 ***béalde*** | ***býrnwiggende*** a D,
Hild. 18 *flóh her* | *Ótachres níd* a E,
Gen. 2409b *forpón* | *wærlogona sint* b E (mit Auflösung).

Aus diesen Grundformen lassen sich die sonst noch vorhandenen ‚ableiten' — dies wieder rein schematisch verstanden —, und zwar sinngemäß nach denselben Regeln, die oben unter Nr. 4—9 für den Nv. aufgestellt sind. Auch die Alliterationsregeln des Nv. bleiben im allgemeinen in Geltung. Nur hat eine geschwellte Vorderreihe (I. Halbvers) gewöhnlich Doppelalliteration und zwar der Regel nach auf der I. und II., viel seltener auf der II. und III. Hauptheben. Einfache Alliteration, welche im Nv. oft begegnet, ist hier vereinzelt. Die Hinterreihe des Sv. kennt auch nur einfachen Stabreim. Aber, das ist der wichtige Unterschied, dieser Hauptstab fällt der Regel nach auf die zweite Haupthebung der Hinterreihe. Man sieht, wie die Sonderstellung des Sv., insbesondere seine größere Fülle, auch in den Regeln des Stabreims zum Ausdruck kommt. Weil der Sv. drei Haupthebungen hat, können natürlich drei Worte von gleicher Schwere auftreten. Sind es Nomina, so braucht dennoch nicht das erste derselben immer am Stabreim teilzunehmen, wie im Nv.

Man beachte, daß ⏑ X (a) auch sogenannten ‚Auftakt' bekommen kann. Dann ist es von b nicht recht zu scheiden.

Einige Beispiele mögen zeigen, was etwa vorkommt. Durch I und II wird Vorder- und Hinterreihe der Kette gekennzeichnet. Die althochdeutschen Beispiele verzeichne ich alle. Die Akzente stufe ich nicht genau gegeneinander ab, sondern setze sie schematisch.

Hild. 17, I *dat Hiltibrant hætti mîn fâter* (a B mit ‚Auftakt'?). 18, I *fórn her ôstar giweít* (a B mit der seltenen, einfachen Alliteration). 18, II *flôh her ôtàchres nîd* (a E). 17, II *ih héittu Hádubránt* ist falsch, weil Doppelalliteration steht und wegen *Hádu-* (statt ⏑ X). 28, I *chûd was her chônnêm mánnum* (a A mit zweisilbiger I. Senkung). 29, II *ni wâniu ih iû lîb hábbe* (a C mit ‚Auftakt' oder b C. Zu sprechen wohl *wâniuh* oder *wânih. lîb* fehlerhaft ohne Alliteration). 40, I *spénis mih mit dînêm wórtun* (a A; *dînêm* müßte alliterieren); 40, II *wili mih dînu spéru wérpan* (a C).[1]) 41, I *pist álsô giáltêt mán* (b B). 41, II *sô dû êwîn inwit fúortôs* (a A mit Auftakt. *êwîn* alliteriert fälschlich). 50, I *ih wállôta súmaro enti wintro* (a A mit Auftakt; lies *sumar enti*; *wallôta* müßte alliterieren). **Wessobr.** 3 *noh páum noh péreg ni wás* (b B). **Musp.** 22, II *dâr piutit der Sátanaz áltist* (a A mit ‚Auftakt'. *Satanaz* sollte allein alliterieren). 53, II *suílizôt lóugiu der hímil* (a B; *lougiu* sollte alliterieren). 55, II *vérit denne stúatàgo in lánt* (a E; *-go* wohl zu elidieren). 57, I *dâr ni mác denne mâk ándrèmo* (a D mit ‚Auftakt'). 57, II *hélfan vora demo múspille* (a C). 76, II *daz imo nioman kipâgan ni mák* (b B, oder a B mit ‚Auftakt'). 77, I *denne vérit er ze deru máhalstéti* (a C mit Auftakt? b C?, sprich wohl *zeru*). 82, I *lôssan sih ar dero léwo vázzôn* (a A). 82, II *scál imo avar sîn líp piquéman*

[1]) Vers 40 ist wahrscheinlich A—C, also kein Sv.-Paar. Dann ist freilich in I die Alliteration falsch.

(a B; sprich *im*). 89 I *dara quimit ze deru rihtúngu* (b C; sprich *zeru* (?), nach Sievers ein Nv. nach C). 89, II *sô vílo dia dâr ar réstî arstênt* (b B).

Die Kette.

In der westgermanischen Alliterationspoesie gibt es keine Strophen. Alle Versuche, solche im Beowulf und anderswo nachzuweisen, sind gescheitert. Man braucht nicht einmal anzunehmen, daß das Urepos strophisch war und, wie später die Reimversdichtung, die Strophe auflöste und gänzlich beseitigte. Die einfache, zweireihige Kette kann sehr wohl von Anfang an, auch in Liedern, gleichsam strophisch oder schlechthin stichisch gebraucht sein.

In der vorliegenden Poesie besteht die Kette meist aus Nv. + Nv. Dann aus Sv. + Sv., z. B. Hild. 18. Zuweilen aus Nv. + Sv., z. B. Musp. 53 oder Sv. + Nv. (Musp. 77). Jedenfalls ist sie grundsätzlich zweireihig. Dreireihige, in denen also der Stabreim über drei Kurzzeilen liefe, gibt es nicht. Doch scheinen isolierte Reihen vorzukommen: Hild. 1, 38; Wess. 3; Musp. 18, 99a; Zauberspr. 11; auch im Heliand.[1])

Die Kette hat einen deutlichen Schluß (Kehre) und wird durch den Stabreim in sich zusammengehalten. Sie darf also beim Vortrag nicht verschwinden. Ihr Zusammenhang wird aber durch die Brechung stark angetastet. Vgl. oben S. 190.

Die westgermanische Alliterationspoesie liebt es, die Kette, allerdings nur in der Mitte, auf der Lanke, zu brechen, d. h. es wird durch den Sinn außerordentlich oft Vorderreihe mit vorausgehender Hinterreihe verbunden, wohl verstanden aber ohne die zwischenliegende Kehre zu verdecken. Diese bleibt, wenn auch stark abgeschwächt. Die nächste Lanke kommt ihr so an rhythmischer Stärke fast gleich, übertrifft sie sogar an syntaktischer Kraft. Die Kette wird halb (oben S. 191) gebrochen in Fällen wie Hild. 6 *hélidôs, ubar hríngâ,* || *dô sie tô dero híltiu rítun.* 13 *chínd, in chúnincrîche:* || *chûd ist mir al irmindeot.* Vgl. 17, 19, 24 (dahinter Punkt), 35, 43, 54, 57, 64. Ganze Brechung in Fällen wie Hild. 4 *súnufátarùngo.* || *iro sáro ríhtun,* 8 *férahes frôtôro.* || *her frâgên gistúont.* Vgl. 9, 21 (hinter *bûre* Komma, streiche das Komma hinter *unwahsan*), 22 (hinter *laosa* Punkt, hinter *hina* Komma), 34, 60.

Bei Vollbrechung ist die Vorderreihe rückwärts, die Hinterreihe vorwärts durch den Sinn gebunden.

Im Beowulf und Heliand, auch noch im Hildebrandslied ist die volle Kettenbrechung sehr beliebt und für den Stil charakteristisch (‚Hakenstil' nach Sievers). Andere Arten der Brechung (z. B. der Reihe) kommen nicht vor. Die Reihe (Kurzzeile) ist stets ein syntaktisch streng in sich geschlossenes und von ihren Nachbarn wohl abgesondertes Ganzes.

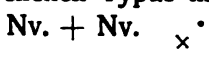
Im Musp. scheint der Sinn für den ‚Hakenstil' abgestumpft. Von den 61 vollständigen, zweireihigen Ketten des Hild. sind 17 gebrochen (10 halb, 7 ganz). Von den 103 des Musp., die in Betracht kommen, sind 13 ge-

[1]) Altgerm. Metrik § 110.

brochen (7 halb: Vers 5, 10, 15, 17, 24, 52, 62; 6 ganz: Vers 22, 23, 26, 55, 82, 88). In den Zaubersprüchen ist allenfalls Vers 13 gebrochen, sonst fehlt Brechung gänzlich.

Die Erklärung gibt wohl das geringe Alter des Musp. und der Zaubersprüche. Sie stehen bereits unter der Einwirkung der Reimversdichtung. Ins Musp. sind schon, wie bekannt, Reimpaare eingedrungen, Vers 61, 62 (auch 78, 79), die sich nicht nur durch den Endreim, sondern auch durch den ebenen, sanfteren Rhythmus verraten. Diesen selben Reimversrhythmus haben wir im ersten Zauberspruch, den man nicht wohl anders als vierhebig vortragen kann. Der andere hat im wesentlichen noch den alten zweihebigen Rhythmus. Immerhin ist der Stil der Zaubersprüche ein anderer als der des erzählenden Epos. Auch daraus mag sich manches erklären. —

Die Versmelodie des Heliand und der althochdeutschen Stücke folgt dem gebrochenen Typus mit Hochanfang

Nv. + Nv.  bezw.

in den Typen mit Nebenhebung. Der erste Merseburger Spruch geht

d. h. nach meiner Leseweise steigt die dritte Hebung mit relativ großem Intervall in die Tiefe. Eine vierte geht wieder etwas hinauf. Die Melodie des Schwellverses ist wohl

Literatur: R. K. Rask, Anvisning till Isländskan. Stockholm 1818, S. 249 f. (deutsch von Mohnike, Die Verslehre der Isländer, Berlin 1830); K. Lachmann, Über ahd. Betonung und Verskunst. Kl. Schriften I, 358 f.; über das Hildbrl. ebd. I, 407 ff.; K. Müllenhoff, Z. Musp., Z. f. d. A. 11, 381 ff.; H. Schubert, De Anglosaxonum arte metrica Berol. 1870; M. Heyne, Heliand 1866 (Vorrede S. VIII); E. Jessen, Z. f. d. Ph. 2 (1870), 114 ff.; F. Vetter, Z. Muspilli etc., Wien 1872; K. Hildebrand, Über die Versteilung in den Eddaliedern, Z. f. d. Ph., Erg.-Bd. S. 74 ff.; M. Rieger, Die alt- und angelsächsische Verskunst, Z. f. d. Ph. 7 (1876), 1 ff.; Ed. Sievers, Altgermanische Metrik, Halle, 1893.

§ 28.

Zur Geschichte der altgermanischen Verskunst.

Die große Freiheit des Nv. und Sv., die in der Vielgestaltigkeit ihres metrischen Schemas deutlich zum Ausdruck kommt, ihre scheinbar prosaisch-rhythmische Bewegung hat bis auf den heutigen Tag Versuche gezeitigt, sie in irgend ein gleichlaufendes, gleichmäßig skandierbares Metrum einzuzwängen oder doch mindestens ‚Takt' darin nachzuweisen. Diese Versuche sind fehlgeschlagen, weil sie stets den Reiz der Verse vernichteten. Die metrische Freiheit ist kein Akzidens dieser Rhythmen, sondern macht ihr Wesen aus. Deshalb ist jene oben nach Sievers gegebene Beschreibung die einzige, die der rhythmischen Art dieser Verse gerecht wird, mag sie im einzelnen auch noch tiefer und feiner ausgearbeitet werden können.

Aber es ist eben nur eine Beschreibung, eine nach Gattung, Art, Unterart vollzogene logische Klassifikation des Bestandes an rhythmischen Formen. Die oben gegebenen ‚Ableitungen', z. B. des Schemas X X ⏑ X X X ⏓ – aus dem Typus ⏓ X ⏓ X, der Schwellverse aus den Normalversen, sind logisch. Historisch sind sie nicht und können es für den Kenner der allgemeinen Rhythmik nicht sein. Auch Sievers gibt sein Typensystem mit Bewußtsein als ein deskriptives. Altg. Metr. S. 9.

Der Weg, auf dem eine Literaturgattung zu solch eigenartigem System gelangen kann und nicht selten gelangt, ist oben in den §§ 22 u. 23 ausführlich gezeigt. Für unsern Fall nehme ich etwa folgende Stationen auf demselben an.

Wie alle metrischen Rhythmen weisen auch der Nv. und Sv. jeder auf einen strengen, einfach gegliederten orchestischen Urrhythmus zurück. Der Urrhythmus des Nv. ist der allbekannte steigend-spondeische Vierer, die Haupt- und Grundreihe jeder orchestischen Rhythmik, und zwar die ebenfalls im Tanz und Marsch unendlich häufige Form, welche Haupt- und Nebenhebungen deutlich trennt (‚abgestufter Vierer'). Die Grundform dieses, ehedem gewiß zur Bewegung gesungenen Vierers ist:

– ⏓ – ⏔ – ⏓ – ⏔

Sproßformen ergaben sich: Durch Auflösung von Hebungen und vielleicht Senkungen, nach dem Gesetz – = ⏑ X; doch scheint sie selten gewesen zu sein, außer etwa im Eingang. Durch Wegfall der ersten Senkungssilbe und Ersatz durch Pause (𝄽). Durch Zusammenziehung, die häufig gewesen sein muß. Wie überall, wurden gewisse wohlklingende Formen bevorzugt. Beispiele: (–)⏑ ⏔ – ⏑ ⏔, (–)⏓ – ⏑ ⏑ ⏔, (–)⏓ – ⏑ ⏓ – ⏔, (–)⏑ ⏑ ⏑ ⏔. Insbesondere überwogen stark die katalektischen Formen (.. ⏑ ⏔), brachykatalektische (.. ⏑ 𝄽) fehlten. Die Haupthebungen wurden natürlich mit akzentuell schweren, die Nebenhebungen mit minder schweren (oft gewiß mit sog. ‚nebentonigen') Hauptsilben besetzt. Wie im Althochdeutschen und Mittelhochdeutschen konnte eine Hebungssilbe ‚lang' oder ‚kurz' sein: **sunuz* konnte wie **đaupuz* metrischem ⏓ – gleichstehen. Nur die Überlänge ⌴, welche immer als Hebung erschien, mußte sich auf jeden Fall mit sprachlicher Länge verbinden, ganz wie später. Da die Worte zu dieser Zeit noch mehr Silben hatten als im Althochdeutschen oder gar Mittelhochdeutschen, wird der Bedeutungsinhalt einer Reihe geringer als später gewesen sein.

In Verbindung mit der orchestischen Bewegung war der Rhythmus taktmäßig, je nach dem Tempo des Liedes $^4/_4$ oder $^2/_4$. Die orchestische Hebungsperiode ^ – ^ – lief, sich gleichbleibend, durch. Wo der Sprachakzent des Textes widerstrebte, wurde er vom Rhythmus unterworfen. Vgl. oben S. 144, 161.

Je zwei Vierer traten zur Kette zusammen, hinter der eine deutliche Kehre den Schluß machte. Die vielen möglichen Sproßformen des Vierers sorgten für Abwechslung. Die Kette wurde stichisch wiederholt. Strophen sind nicht erweislich, rhythmisch auch nicht notwendig zu fordern.

Zu einer gewissen Zeit begann man diese Form auch konzertmäßig vorzutragen. Die Beziehung zur Bewegung löste sich später ganz. Es entstand das Musikmetrum des spondeischen Vierers. Dessen Bau blieb zunächst prinzipiell derselbe wie vorher. Doch tritt nun ein, was oben S. 161 f. an Schillers Reiterlied (RL) gezeigt wurde. Man respektiert den Sprachakzent. Die orchestische Hebungsperiode wird, wo es nötig, umgelegt. Die Folge / \ / \ (sie heiße A, vgl. etwa RL 3b, oben S. 159) bleibt als die ursprüngliche weitaus die beliebteste. Aber es stellt sich daneben ein \ / / \ (C, vgl. RL 2b), / / \ \ (D, vgl. RL 1b), vielleicht auch \ \ / / (F). \ / \ / (B, vgl. RL 3a), / \ \ / (E, vgl. RL 1a, 2a). Es entstehen also Formen wie:

⏑́ – ⏑̀ – ⏑́ – ⏑̀, ⏑⏑́ – ⏑̀ – ⏑ ⏑̀, ⏑⏑ ⏑̀ – ⏑ ⏑̀, × ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑̀,
× ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̀ (A),

× ⏑̀ – ⏑́ – ⏑̀ – ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑̀ – ⏑́, × ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ (B),

– ⏑̀ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑̀, × ⏑̀ – ⏑ ⏑ ⏑̀, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̀ (C),

– ⏑́ – ⏑́ – ⏑̀ – ⏑̀, ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑̀, × ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̀ (D),

– ⏑́ – ⏑̀ – ⏑̀ – ⏑́, × ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́, × ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ (E) u. a. m.

Bei aller Verkürzung der Textzeilen — die rhythmische Zeit der Reihe bleibt ja noch erhalten — sinkt die Zahl der Textsilben doch nicht unter vier. Denn es bleiben immer mindestens die Hebungssilben übrig. Das Musikmetrum des Nv. umfaßt auf dieser Stufe Verse von 4—8 und mehr Silben. Man wird anzunehmen haben, daß die Alliterationspoesie jetzt schon monodisch war und für den epischen Gesang in Gebrauch kam. Damit vollzieht sich ein erneutes Vorrücken auf der Linie zum Sprachakzent. Vgl. oben S. 182 (Nr. 2). Wir haben die Art des ‚aödischen' Rhythmus.

Es erfolgt nun das Abstreifen der Melodie. Das Musikmetrum wird zum Sprechmetrum. Dieser Vorgang führt wieder einen Schritt weiter an den Sprachakzent heran. Vgl. S. 185. Denn im Sprechmetrum — möglicherweise schon auf der Stufe des ‚aödischen' Rhythmus — dringen die S. 183 f. als ‚Senkungsüberfüllung', S. 184 f. als ‚Hebungsverkürzung' (* ⏑ > ⏑̆) bezeichneten Veränderungen ein. Es entstehen also vielleicht Formen wie

X X X X ⏑ ⏑̀ X ⏑ ⏑̀, X ⏑̀ X X X ⏑̀ X ⏑ ⏑̀, ⏑ ⏑ ⏑̆ ⏑̀, X ⏑ ⏑ ⏑̆ ⏑̀,
X ⏑ ⏑̆ ⏑ ⏑̀, ⏑ ⏑̆ ⏑ ⏑̀.

Es sind Formen, die im strengen proportionierten orchestischen Urrhythmus und dem ihm nahestehenden musikalischen Urmetrum unmöglich wären.[1]) Die Hebungsverkürzung verdankt ihre Verbreitung zum Teil gewiß der Möglichkeit, mit ihrer Hilfe Worte der Form ahd. *kúninges* ohne Verstoß gegen den reinen Akzent in den Vers zu bringen. Vgl. Homers *ἀθανατοῖσι* (= ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑) u. a. Senkungsüberfüllung hielt sich möglicherweise in bescheidenen Grenzen und war selten, Hebungsverkürzung war reichlicher vorhanden.

Sprechmetra von so verschiedenartigen Reihenformen und von dem bewegten, pathetischen Charakter des germanischen Epos sind immer zu freierer ‚prosaisierender' Rezitation geneigt. Vgl. S. 187. Ganz so wie wir es heute beim

[1]) S. 176.

französischen und deutschen Bühnenvers erleben. Der prosaisierende Vortrag macht aber bald das metrische Gefühl unsicher und schafft neue, historisch unrichtige Formen. Man denke an die, welche seit Quicherat dem französischen Alexandriner zugeschrieben werden. Es ist zu allen Zeiten das Charakteristikum solchen Vortrags gewesen, akzentuell leichte rhythmische Nebenhebungen zu Senkungen herabzudrücken und dadurch die Zahl der Vershebungen zu vermindern. Vgl. S. 192 f.[1]) Ein Abend in einem deutschen oder französischen Theater wird jeden davon überzeugen. So auch im Altgermanischen. Nebenhebungen, die nach dem reinen Akzent halbleicht oder gar leicht werden konnten, werden im Vortrag wirklich in dieser Weise erleichtert: also besonders zweite Glieder von Kompositen, schwere Endungen, Formworte, Hilfsverba u. s. w.

Dies geschah wohl anfangs willkürlich, wie im modernen Vers. Dieselbe Textzeile war bald vier-, bald zweihebig, je nach dem Belieben des Sprechers. Nur in den Typen D und E, wo zwei Nebenhebungen aufeinander folgten, wird man nie beide zu Senkungen gemacht haben, da sonst der Vers zu sehr zerflattert wäre. Andererseits wurde der Schluß ⏑ ⏓ besonders leicht zu ⏑ X (S. 193).

Unterstützt ist diese Verwandlung des Urmetrums vermutlich durch das Eindringen sprachlicher Neuerungen in die Verse oder doch die Formeln dieses Sprechepos. Vgl. S. 198 ff. Der Vokalschwund machte aus vielen akzentuellen Wortschlüssen nach dem Schema ⏓ X solche von ⏓ und ließ, in der Kompositionsfuge eintretend, viel Hebungen zusammenstoßen. Vgl. *Hlḗwa-gàstiR* > ahd. *Hléo-gàst*. Worte der Art neigen schon im reinen Akzent zur Form ⏑ X (schwer—halbleicht, vgl. S. 53 *Allmacht*, *Hochmut*). Unter den S. 199 angegebenen Bedingungen darf man annehmen, daß diese sprachlichen Neuerungen eine Reduktion der Silbenzahl vieler Verse und fester Formeln bewirkten, d. h. die Zahl der Verse mit rhythmischer Zusammenziehung beträchtlich vermehrten und damit der bereits begonnenen Zerrüttung des Urmetrums Vorschub leisteten.

Das Ergebnis war ein Gemisch zwei- bis vierhebiger Verse von sehr wechselnder Silbenzahl, ein Mangel an Gefühl für das metrisch Berechtigte und Notwendige, ein Zustand verwirrter noch, als es der heutige Zustand der französischen Verstechnik ist. Denn man bedenke wohl: die metrische Unsicherheit wurde nicht wie heutzutage durch begriffliche Kenntnis des germanischen Versprinzips und der nationalen Metrik paralysiert. Die in der altisländischen Kunstlehre erhaltenen Kenntnisse der alten Dichter sind rhythmisch ganz unbedeutend. Veranschaulichen kann man sich jenen Zustand vielleicht, wenn man den mittelhochdeutschen König Rother durch einen modernen, der alten Metrik unkundigen Schauspieler rezitieren läßt.

Eine literarische Reform hat meiner Überzeugung nach aus diesem Zustand mit feinem Gefühl für Rhythmus und Stil das System hervorgehen

[1]) Rh. d. frz. Verses S. 278 f.

lassen, das Sievers beschrieben hat. Offenbar in Anlehnung an den vorwiegenden Eindruck der Nv. auf dieser Stufe machte man deutliche Zweihebigkeit zum Grundsatz, der nur zugunsten der schweren Nebenhebung von D und E durchlöchert wurde. Widersprechende Formen wurden ausgeschaltet. Damit fielen vermutlich gerade viele der längsten, durch Senkungsüberfüllung entstandenen Verse. Denn große Silbenzahl stützt naturgemäß die Vierhebigkeit. Es fielen vor allem Verse mit solchen Nebenhebungen, die wegen ihrer akzentuellen Schwere nicht zu — wenn auch schweren — Senkungen herabgedrückt werden konnten. Es blieben nur sog. ‚Nebentöne', die aber halbleicht wurden. Es fand eine scharfe Auslese der brauchbaren Formen statt. So entwickelte sich ein ganz neues rhythmisches Gefühl, dessen statistischer Ausdruck das Typensystem ist. Formen wurden getrennt, die historisch nah verwandt sind, andere zusammengestellt, die aus demselben Grund verschieden waren. Es entstand, auch durch analogische Bildungen, Übertragungen, Ausgleichungen, etwas ganz Neues. Wenn auch die viersilbigen Formen der Typenschemata durchaus nicht die häufigsten sind, so ist doch unverkennbar, daß man sie als das feste Gerüst der Nv., eben als ihre Metra fühlte. Der Zustand der Beowulfverse mag ungefähr dem nach dieser Neuordnung erlangten entsprechen.

Diese Reform hat sich gewiß langsam vorbereitet. Doch wie immer und überall wird es eine Dichterpersönlichkeit gewesen sein, die sie zur Vollendung führte. Den Mann, der ein Gesinnungsgenosse der Veldeke, Opitz, Klopstock war, kennen wir leider nicht.

Von diesem Standpunkt aus erklärt sich der Bau der überlieferten Nv.

Über die zwei Haupt- und eventuell eine Nebenhebung ist schon gesprochen. Das Minimum von vier Silben hängt mit der Vierzahl der Hebungen des Urmetrums zusammen. Ein H. 2 *ǽnon múotin* ´ X ´ X (A) entspringt seiner Form nach aus * ⊼ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑̀; H. 23 *sid Dêtríhhe* X ´·´ X (C) < * ⊼ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑̀; H. 21 *bárn únwàhsan* ´ ´ ⏑̀ X (D) < * ⊼ ⏑́ ⏑́ ⏑̀ ⏑̀.

Die ‚Auflösung' (⏑́ X) ist teils wohl echte, alte: ´ = ⏑́. So vermutlich auf der Schlußhebung von B und E: Hildb. 14 *Hiltibrantes sunu* ´ X ⏑̀ X ⏑́ X (E) < * ⊼ ´ – ⏑̀ ⏑ ⏑́; Musp. 2 *in den sind arhevit* X X ´ X ⏑́ X (B) < * ⊼ ⏑̀ – ⏑́ ⏑ ⏑́. Oder in Fällen wie Hild. 26: *degano dechisto* ⏑́ X X ´ ⏑̀ X (D) < * ⊼ ⏑́ – ⏑́ ⏑̀ ⏑̀. Meist ist sie wohl lediglich Umwertung eines alten, durch sprachlich ⏑́ X besetzten orchestischen * ´ –. Die Formen der Verse H. 14 *Hiltibrantes sunu* ´ X ⏑̀ X ⏑́ X (E ‚erweitert') und Vers 44 *Heribrantes suno* ⏑́ X ⏑̀ X ⏑́ X (E normal mit Auflösung) waren im Urmetrum rhythmisch gleichwertig: < * ⊼ ´ – ⏑̀ ⏑ ⏑́. Nur war das urmetrische * ´ – dort sprachlich ´ X, hier sprachlich ⏑́ X. Im Hild.-Lied und überhaupt in der uns erhaltenen Dichtung wird das rhythmische ⏑́ X aber, wegen der Zweihebigkeit der Verse und im Einklang mit dem Akzent, nicht mehr dem ´ X, sondern nur dem ´ gleichwertig empfunden. Also hat sich das alte Gefühl

verändert: historisch ist in solchen Fällen nichts aufgelöst, aber empfunden werden jetzt im neuen Verssystem diese Gruppen ⏑́ X doch als Auflösungen. Vgl. auch H. 4 *iro saro rihtun* X X ⏑́‿X ⏑́ X (C) < * ⊼ ⏑̀ – ⏑́ – ⏑́ ⏑̀, 30 *oban(a) ab hevane* ⏑́‿X X ⏑́‿X X (A) < * ⊼ ⏑́ – ⏑̀ ⏑́ – ⏑̀, Vers 4 *sunufatarungo* ⏑́‿X ⏑́‿X ⏑̀ X (D) < * ⊼ ⏑́ – ⏑́ – ⏑̏ ⏑̀, Vers 42 *dat sagêtun mî* X ⏑́‿X X ⏑́ (B) < * ⊼ ⏑̀ ⏑́ – ⏑̀ ⏑́.

Sprachlich kurze Hebungssilbe konnte von je nur mit folgender Senkung vorkommen (sprachlich ⏑́ X = metrisch ⏑́ –); denn überdehnte Hebung forderte auch im Urmetrum ⏑́. Wird nun * ⏑́ – > ⏑́ X als ‚aufgelöste Hebung' empfunden, so scheidet die ‚kurze Hebung' für den Av. überhaupt aus. Es bleiben nur sprachlich lange Hebungen übrig. Daher die Hebungsregel S. 227. Und in diesen langen Hebungen finden sich zusammen die alten zweizeitigen Urhebungen * ⏑́ (z. B. *Hil-ti|brant*) und die alten vierzeitigen * ⏑́ (*ǽ-|non|múo-|tîn|* < * ⏑́ ⏑̀ ⏑́ ⏑̀, *bárn|ún-|wàh-|san* < * ⏑́ ⏑́ ⏑̏ ⏑̀). Wirklich sprachlich ‚kurze' Hebung kann deshalb im Av. nur da vorkommen, wo sie historisch durch die S. 184 besprochene ‚Hebungsverkürzung' für * ⏑́ oder * ⏑̏ steht. Also in Fällen wie Wess. 2 *noh ûfhĭmil* X ⏑́ ⏑́ X < * ⊼ ⏑̀ ⏑́ ⏑́ ⏑̀; Musp. 4 *sô quimit ein hĕri* X X X ⏑́ ⏑́ X (C) < * – ⏑̀ – ⏑́ ⏑́ ⏑̀. Sievers spricht hier deshalb durchaus richtig von ‚verkürzten Typen'.[1])

In B und C ist die Eingangssenkung durchschnittlich länger als der sog. Auftakt von A, D, E, soweit er überhaupt vorkommt. Im Angelsächsischen haben die ersten Senkungen der B und C meist zwei Silben, sehr oft eine oder drei, ziemlich oft vier; fünf bis sechs sind selten. Auftakte vor A, D sind dagegen selten länger als eine Silbe! Vor E fehlen sie ganz.[2]) Der Grund ist nun klar: ein B (X) X X ⏑́ X X ⏑́ ist < *(–) ⏑̀ – ⏑́ ⏑̀ – ⏑́, ein A mit ‚Auftakt' X ⏑́ X X ⏑́ X < * – ⏑́ ⏑̀ – ⏑́ ⏑̀. Im B, C geht also die erste Senkung auf eine Nebenhebung und zwei Senkungen des Urmetrums zurück, in A mit Auftakt bloß auf eine Senkung. Deshalb scheidet Sievers auch — historisch und statistisch, freilich nicht terminologisch — zweckmäßig zwischen ‚Eingangssenkung (von B, C) und ‚Auftakt' (A, D, E).

Wirkliche Nebenhebungen gibt es im Nv. außer den typischen von D und E nicht. Die alten Nebenhebungen von A, B, C sind sämtlich, von denen der D, E wenigstens je die leichtere beseitigt. Nachklänge der alten Verhältnisse des Urmetrums sind aber die ‚gesteigerten' Typen und was dazu gehört. H. 3 *Hiltibrant enti Hadubrant* ⏑́ X X X X ⏑́‿X X < * ⊼ ⏑́ – ⏑̀ – ⏑́ – ⏑̀ (hinter *-brant* ‚überfüllte' Senkung * – > X X); 7 *her was hêrôro man* X X ⏑́ X X ⏑́ < * ⊼ ⏑̀ – ⏑́ ⏑̀ – ⏑́; Wessobr. 1 *firiwizzo meista* ⏑́‿X X X ⏑́ X (A) < * ⊼ ⏑́ – ⏑̀ – ⏑́ ⏑̀; 9 *cootlîhhe geistâ* ⏑́ X X ⏑́ X < * ⊼ ⏑́ ⏑̀ – ⏑́ ⏑̀. Musp. 16 *denne der man in pardîsu* X X X X X ⏑́ ⏑́ X < * ⏑ ⏑ ⏑̀ – ⏑́ ⏑́ ⏑̀ (im ‚Auftakt' Überfüllung).

[1]) Altg. Metr. § 171.
[2]) Altg. Metr. § 83.

Es gibt namentlich im Ahd. und As. eine ganze Reihe Verse, die, aus dem Zusammenhang gerissen, bequem vierhebig gelesen werden können, z. B. *Híltibrànt gimáhaltà.* Sie scheinen die deutlichsten Abbilder der vierhebigen Urmetra. An sie setzen immer wieder die Versuche an, den Av. in der Weise der Liedmetra oder der altdeutschen Reimverse zu skandieren. Aber sie bleiben verfehlt. Der Nv. der Denkmäler hat nur zwei (bezw. drei) Hebungen.

Ein Mißverständnis vermeide man. Ich behaupte nicht, daß jeder Nv. unserer Denkmäler seinem Wortmaterial nach direkte Entsprechungen im Urepos gehabt haben müsse, also etwa ein Vers nach Musp. 26 *daz ist palwîc dink* unmittelbar ein urgerm. **þat ist ƀalwīgam þingam* (= ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑̀ – ⏑́ ⏑̀) fortsetze. Ich fordere nur den Zusammenhang der Formen, die das Gefühl bekanntlich leicht und bald vom konkreten Wortinhalt ablöst und verselbständigt.

Das neue System dürfte im ags. Beowulf relativ am reinsten vorliegen. Es entwickelte sich offenbar nach zwei Seiten hin. In der Richtung auf das Viersilbenschema: so im Altnordischen, dessen Nv. durchschnittlich merklich silbenärmer sind als die ags. Vom Viersilbenschema weg durch ‚Senkungsüberfüllung' im Althochdeutschen und besonders Altsächsischen. Namentlich die as. Nv. sind oft sehr lang. Der Grund dürfte in der Annäherung an den Predigtstil liegen. Die Senkungsüberfüllung trifft sogar Senkungen, die sonst einsilbig bleiben: die Schlußsenkungen von A und C. Z. B. Hildbr. *gárutun se iro gúđhamun* (⏑́ X X X X X ⏑́ X X). Auch kennt der Heliand, abweichend vom ags. und aisl., im Typus C zwischen den zwei Hebungen eine Senkung: X ⏑́ (X) ⏑́ X. Dieselbe findet sich auch im ahd. Nv. (Musp. 38 I).

Die Schwellversformen sind in ähnlicher Weise wie die der Nv. abzuleiten. Luicks Auffassung, sie entstünden durch Zusammenschiebung zweier Normalverse,[1]) ist rhythmisch unmöglich. Dergleichen Reihenverschränkungen (vgl. oben S. 163) kenne ich nur aus der Musik, besonders der instrumentalen, und hier spielen sie, soviel ich weiß, bloß bei der Kettenverbindung und beim Ausspinnen eines Themas eine Rolle. Dagegen kommt Sievers (Altg. Metr. § 94) dem Richtigen näher, wenn er lehrt, die Sv. entstünden — allerdings nur schematisch verstanden — dadurch, daß einem sonst normalen Verse ein Fuß meist der Form ⏑́ ..., selten X ⏑́ vorgesetzt werde. Eine historische Ableitung versucht er nicht (§ 182).

Man muß scheiden zwischen dem westgerm. Sv. (dem vielleicht die wesentlich dreihebige Langzeile des Ljóđaháttr an die Seite zu stellen ist) und dem aisl. Dróttkvættvers. Der westgerm. Sv. geht auf den Urrhythmus von sechs Hebungen zurück:

– ⏑́ – ⏑̀ | – ⏑́ – ⏑̀ – ⏑́ – ⏑̀

den steigend-spondeischen Sechser, der nächst dem Vierer die beliebteste rhythmische Reihe überhaupt ist. Er besteht rhythmisch aus einem vor-

[1]) Beitr. 13, 388 ff., 15, 445 ff. Altg. Metrik § 94, 2.

deren zweihebigen und einem hinteren vierhebigen Stück. Die Hauptfuge liegt zwischen zweiter und dritter Hebung. Vgl. S. 171. Das längere Hauptbund ist also an Umfang vollkommen dem Urrhythmus des Nv. gleich und macht auch in der Entwicklung des Metrums dieselben Verwandlungen und Änderungen durch wie der letztere. Das Vorderbund wird grundsätzlich ebenso behandelt, wie es oben für den normalen Vierer angegeben ist. Aber da eben nur ein Zweier vorliegt, ferner die enge Verbindung von Zweier + Vierer zur Reihe Modifikationen nahelegte, ist das Ergebnis ein anderes, weniger mannigfaltiges und weniger durchsichtiges.

Kann der Vierer metrisch bis auf vier Silben herabgehen, so der Zweier nur auf zwei. In der Sprechpoesie bleibt als Hebung nur die Haupthebung, die Nebenhebung wird Senkung. Aus – ⏑ – ⏓ wird also schematisch ⏑ X (a). Daneben ist im Urmetrum nur noch das Hebungsschema – ⏓ – ⏑ möglich. Dies ergibt als kürzestes mögliches Endprodukt X ⏑ (b). Jenes, das normale orchestische, ist auch in den Texten weitaus das häufigste. Was S. 227 f. vom Nv. gesagt wird, gilt auch hier. So leiten sich auch die einzelnen Formen aus dem Urmetrum ab. Z. B. Hildb. 28 ***châd was her chônnêm mannum*** ⏑ X X ⏑ X ⏑ X (a A) < * ⏑ ⏑ ⏓ –, ⏑ ⏑ ⏑ ⏓; 40 ***wili mih dînu speru werpan*** ⏑ X X X X ⏑ X ⏑ X (a C) < * ⏑ ⏑ – ⏑, ⏓ – ⏑ – ⏑ ⏓; Wess. 3 ***noh paum noh pereg ni was*** X ⏑ X ⏑ X X ⏑ (b B) < * ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑; Musp. 22 ***dâr piutit der Satanaz altist*** X ⏑ X X ⏑ X X ⏑ X < * – ⏑ ⏓, – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ d. h. wohl a A mit erhaltenem ‚Auftakt', weil a die orchestische Hauptform ist. Rein theoretisch könnte man auch konstruieren < * ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ (b A) und dabei zwischen 2. und 3. Urhebung aufgelöste Ursenkung rekonstruieren bezw. eine dieser Silben auf sekundäre Überfüllung zurückführen. Wahrscheinlich ist es nicht.

Der historisch berechtigte Unterschied von a und b läßt sich, das zeigt das letzte Beispiel, nicht überall in den Texten durchfühlen oder gar erkennen. Denn, wie schon oben gezeigt, wo im Schema X X entstehen sollte, z. B. ⏑ X X ⏑ X ⏑ (a B), wird sehr oft die Senkung einsilbig: ⏑ X | ⏑ X ⏑. Der Grund ist Annäherung des ‚Fußes' ⏑ X X an das normale Fußschema ⏑ X. Es ist zweifellos ein sekundärer, in dem neuen rhythmischen System begründeter Vorgang. Denn das X des Fußes ⏑ X ist Nachhall einer Urhebung und sollte eben deshalb nicht wegfallen. Hier wird also verkürzt. Andererseits ist ein a mit erhaltenem Auftakt schwerlich immer von b zu trennen. Und nimmt man Auflösung der dritten Ursenkung (– ⏑ – ⏓, ⏑ ⏑ ⏑ ...) an, ein Fall, der mit Rücksicht auf die Fuge gar nicht so unwahrscheinlich ist, so verwirren sich die Verhältnisse noch mehr. Eine genaue statistische Untersuchung von diesem historischen Standpunkt aus bringt vielleicht etwas mehr Licht in die Sache.

Man vergesse aber auch hier nicht, daß ich nicht die Verstexte, sondern nur die Versformen historisch ableite und keineswegs annehme, die uns überlieferten Schwellzeilen wären je als Sechser skandiert oder gar ge-

fühlt worden. Ihrem rhythmischen Werte nach sind sie Dreier bezw. Vierer (letztere mit je einer Nebenhebung).

Die altdeutsche Reimpoesie vom 9. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts.

§ 29.

Die metrische Form im allgemeinen.

Die Technik der althochdeutschen Denkmäler mit Stabreim verfällt sichtlich. Schon im Hild. ist die Alliteration oft mangelhaft, gelegentlich wird sie falsch angewendet. Auch der Versbau läßt zu wünschen (Vers 13 I, 5 I, 13 II, 15, 17 II, 34 II u. ö.). Ebenso im Muspilli. Der erste Zauberspruch weicht im Rhythmus ganz ab. Nur der Heliand steht technisch noch auf der Höhe der Alliterationskunst. Die Zeiten hatten sich geändert. Mit dem Christentum entstand im fränkischen Reiche eine neue Kunst, die die alte verdrängte und ersetzte: die Reimtechnik.

Heliand (um 830) und as. Genesis gehören nach Sachsen, wo sich eben die Verchristlichung des Volkes vollzog. Das alte Heidentum stand noch in Kraft und mit ihm seine epische Kunst. Wer dagegen ankämpfte, hatte Grund, seine christliche Botschaft in heidnisches Gewand zu kleiden. Hildebrandslied (wohl um 780), Wessobrunner Gebet, Muspilli (beide aus dem 9. Jahrhundert) weisen nach Bayern, ein Herzogtum, das fern vom Zentrum der fränkischen Macht lag und erst spät endgültig überwunden wurde. Auch die Merseburger Zaubersprüche (Hs. des 10. Jahrhunderts) führen an die Grenze des Reiches. Sie stehen in einer Handschrift geistlicher Stücke, und ihre sorgfältige Aufzeichnung auf ein Pergamentblatt deutet nicht darauf hin, daß der Abschreiber heimlich tat und Gewissensskrupel bei ihrem Gebrauche hatte.

In den bereits von den Merowingern vereinigten, längst christlichen Teilen des Reiches hören wir im 9. Jahrhundert nichts von epischer Stabreimpoesie. Otfrid sagt vielmehr, das Fränkische gelte für bäurisch und man überliefere darin nicht die Geschichte der Vorfahren oder stelle ihr Leben und ihre Taten poetisch dar. Allenfalls tue man es auf Lateinisch oder Griechisch (?). In der Muttersprache schreibe man nicht. Und wenn Karl der Große nach Einhards Zeugnis alte epische Lieder sammeln ließ, so hatte er wohl schon das Gefühl, Denkmäler einer absterbenden Kunst zu retten, falls es sich überhaupt um alliterierende Poesie handelte.

Nach der Mitte des 9. Jahrhunderts tritt uns nun in Franken, in der Nähe des Rheins, eine neue Kunst entgegen. Ihr äußerliches Kennzeichen ist der Endreim. Otfrids Evangelienbuch (fertig 870, südrheinfränkisch) ist das bedeutendste und älteste hierher gehörige Denkmal. Dann das Ludwigslied (881/2, rheinfränkisch), gegen 900 das vielleicht rheinfränkische Georgslied (im Otfridkod. P überliefert), aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts

Christus und die Samariterin, das nach dem rheinfränkischen Lorsch weist. Auch das rheinfränkische Augsburger Gebet und das bayerische, im Otfridkod. F überlieferte sog. Gebet des Sigihart darf man nennen. Erst vereinzelt und spät greift diese Poesie nach Bayern über: Petruslied (gegen 900) und Ps. 138 (10. Jahrhundert). Im Lobgesang Ratperts auf den heiligen Gallus (nach 850) darf man im wesentlichen die lateinische Nachbildung eines deutschen Gedichtes sehen; er führt nach Alemannien. De Heinrico (nach 962, mfrk.?) macht den Schluß.

Die **Form** ist einfach und durchsichtig. Allen diesen Dichtungen liegt zugrunde die steigend-spondeische Reihe – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑. Metrisch gemessen hat sie vier Füße der Form – ⏑. Dieses Zeitenverhältnis leuchtet in den Sprechversen noch durch (oben S. 186). Die Hebungen können sprachlich lang und kurz sein. Die Reihe wird modifiziert: 1. durch wechselnde Abstufung der Hebungen, im allgemeinen nach den metrischen Schweretypen A ⁄ ∖ ⁄ ∖, B ∖ ⁄ ∖ ⁄, C ∖ ⁄ ⁄ ∖, D ⁄ ⁄ ∖ ∖, E ⁄ ∖ ∖ ⁄, F ∖ ∖ ⁄ ⁄. Z. B. O I, 14: *in büachon màn gimēinti* (A); 16 *sèlp sô hélphàntes béin* (B); 9 *thaz thên thio búah nirsmâhêtîn* (C); I, 5, 50 *fúaz-fállônti* (D);[1]) V, 4, 54 *kráftlîcho filu frám* (E). D, E sind selten. Man unterscheide also Haupt- und Nebenhebungen. 2. Durch häufige Zusammenziehung (⏑). ⏑ ist stets sprachlich lang. Z. B. Ludwl. 2 *ther gerno gode thionôt* – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ (katalektisch); 11 *obar sêo lîdan* × ⏓ – ⏑ ⏑ ⏓; 17 *sum skâchâri* × ⏑ ⏑ ⏑ ⏓. 3. Eingangspause. O. Ludw. 1 *Ludowîg ther snello* × ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏓. 4. Durch Auflösung. ⏑ = ◡◡, ◡◡ gleich sprachlich ◡ X. O. Ludw. 30b *thes sculun wir gote thankôn* – ◡ ◡ – ⏑ – ⏑ ⏓; 27 *thaz sulichan kuning uns gihialt* – ◡◡ – ⏑ – ⏓ – ⏓. II, 5, 3 *thô quam boto fona gote* (klappriger Vers!) × ⏓ – ⏑ – ⏓ – ◡◡. – = ◡◡, sprachlich meist auch = ◡ X. Ebenda L. 24 *gigiang er in zâla wergin thâr* – ⏑ ◡◡ ⏑ – ⏓ – ⏓. ⏑ – = ◡◡◡ : O. I, 18, 33 *faramês sô thie ginôzâ* × ◡ ◡ ◡ – ⏓ – ⏑ ⏓. Nur Otfrid hat durch Akzente in den Handschriften selbst angedeutet, daß er seine Verse mit Abstufung gelesen wissen wollte. Sein System ist aber keineswegs bis ins einzelne metrisch genau. Gewöhnlich setzt er Akzente auf Hebung 1, 3, seltener 2, 4; öfter als 2, 4 ist ein Akzent auf 2 und zwar so, daß diese Akzentuierung im II. Halbvers fast doppelt so häufig gefunden wird als im I. (Wilm. § 1). Nicht selten widersprechen Otfrids Akzente dem reinen Satzakzent, ganz selten und nicht sehr dem reinen Wortakzent (Wilm. § 72 f.). Hier dürfte Berücksichtigung des Ethos den Anstoß beseitigen. Manchmal setzt Otfrid 3, ja 4 Akzente. Vgl. Kauffmann, Metr. S. 40. —

Die **Kette** ist stets zweireihig, Schema a—b. Die Hinterreihe etwas gedrungener als die Vorderreihe. Otfrid verwendet in ihr merklich seltener seinen Typus 2, 4 und gibt ihr besonders oft nur einen Akzent auf der zweiten Hebung. Offenbar sollte die Hinterreihe, des Abschlusses wegen,

[1]) Otfrid hat den Hauptakzent auf die zweite Silbe gelegt, die erste bleibt natürlich (mittel-)schwer.

eine mehr fallende und langsame Bewegung haben.[1]) Die Lanke, die fast immer genau hinter der letzten Hebung der Vorderreihe liegt, wird zuweilen um eine Kürze nach rückwärts verlegt. Die Hinterreihe hat dann dreisilbige erste Senkung[2])

– ´ – ´ – ´ – ´ | ⏑ ⏑ ⏑ ´ ...[3])

z. B. O. II, 1, 8b: *in theru drúhtînès giscéfti.*

Alle die althochdeutschen Dichtungen sind (die Gebete ausgenommen) strophisch. Die Strophe besteht meist aus je zwei Ketten:

1. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´
2. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´.

Otfrid hat nur diese Form. In den kleineren Dichtungen stehen nicht selten, wie es scheint an besonders wichtigen oder nachdrücklichen Stellen, auch solche von drei Ketten: z. B. Samar. 9 ff., 25 ff., Ludw. 33 ff., 52 ff., 57 ff., Psalm 13 ff., 22 f., 33 ff. Zwei- und dreizeilige Strophen wechseln nach Kögels einleuchtender Herstellung auch im Georgsliede. Im Petruslied wird die Strophe durch Refrain dreizeilig. Strophen von vier Zeilen zuerst De Heinrico, im Wechsel mit dreizeiligen. Die Handschriften deuten die Strophen meist durch große Buchstaben oder Ausrücken der Anfänge an. Die wechselnde Zahl der Ketten zeigt, daß die Strophe noch nicht innerlich durchgearbeitet, sondern ein Aggregat von Langzeilen war, über dessen Länge nicht metrische, sondern stilistische oder sonstige Gründe entschieden.

Die **Versmelodie** all der verschiedenen Formen des Vierers ist ungebrochen. Schema: × ˙ ˙ . . d. h. die zweite Hebung sinkt ein wenig, dagegen die dritte beträchtlich, mit relativ großem Intervall, nach der Tiefe. Von da ein kleiner Aufstieg, der am Satzschluß sehr gering ist.

Hiatus wird, auch durch Elision oder Verschmelzung, sichtlich vermieden. Er fehlt ganz Petr., Samar., Ludw., Georgsl., Heinr., Gebete.

Vortragsweise und Rhythmusart. Sicher gesungen ist das Petruslied: es ist mit Neumen überliefert. Da man es doch wohl bei Prozessionen brauchte, werden wir ihm streng orchestischen Rhythmus zuerkennen. Gesungen wurde auch das Galluslied. Beide Lieder sind also mindestens musikmetrisch. Ihre Form ist streng und steht der Urform vermutlich recht nahe. Sicher nicht für Gesang, sondern für feierlichen, eindringlichen Lesevortrag bestimmt ist Otfrids Evangelienbuch:[4]) seine Kapitel, die nach Schönbachs Beweis fast alle je einer Perikope entsprechen, nennt der Dichter selbst ad Liutb. Z. 55 *lectiones theotisce conscriptas.* Jeder Anlaß, Gesang anzunehmen, fehlt für Christus und die Samariterin, ein Gedicht, das ebenfalls nach der entsprechenden Perikope gearbeitet ist, für das Georgslied, Psalm 138 und natürlich die Gebete. Schwanken kann man beim Ludwigslied und De Heinrico. Aber warum sagt der Verfasser des letzteren, übrigens herzlich unbedeutenden

[1]) Wilm. § 98.
[2]) Wilm. § 49.
[3]) Vgl. Saran, Zur Metr. S. 187 und oben S. 178.
[4]) Saran, Über Zweck etc.

Gedichts, *thaz ig iz côsan* (‚plaudern, erzählen') *muozi*, wenn er singen will? Und auch für das Ludwigslied scheint mir Rezitation wahrscheinlicher.[1]) Diese zweite Gruppe ahd. Dichtungen ist m. E. sprechmetrisch. Der Name ‚Leich' ist darum schon aus diesem Grunde für diese Werke unrichtig.

Herkunft. Man nimmt meist an, Otfrid sei der Erfinder und Begründer der neuen Technik, und die kleineren Dichtungen stünden metrisch und stilistisch unter seinem Einfluß. Für das Georgslied und Sigiharts Gebete legt schon die Überlieferung dergleichen nahe. Die geographische Verteilung der Dichtungen kann man auch heranziehen. Wahrscheinlich ist es nicht. Denn die Rhythmik der kleineren Denkmäler macht einen andern Eindruck als die Otfridische. Sie ist durchweg — über De Heinrico später — sehr glatt, glätter als selbst Otfrids letzte Stücke (z. B. an Ludw.). Petrusl., Ludwl., die Gebete haben überhaupt keine Auflösung. Auflösung der Senkung fehlt Samar.; mit Ausnahme des ‚Auftakts' wohl auch Georgsl. und Psalm. Otfrid hat häufiger die Auflösung, und nach Wilmanns Nachweis vermehrt sie sich sogar etwas, je länger er dichtet. Das früheste I. Buch hat mehrsilbige Senkung am seltensten,[2]) steht darin also den kleineren Denkmälern näher. Die Zusammenziehung scheint mir in diesen durchschnittlich seltener als bei O.: auffällig glatt lesen sich Georgsl., Psalm, Heinr. Die Artikelformen *thera, theru, thero*, die Otfrid oft in die Senkung stellt, werden in ihnen wenigstens im Versinnern nie so gebraucht.[3]) Vor allem: die Strophe ist bei Otfrid kein selbständiges, in sich geschlossenes Gebilde mehr. Der Sinn faßt oft mehrere zu einer Satzperiode zusammen, ja greift aus einer in die andere hinein. Ganz das Gegenteil in den kleineren Denkmälern, die außerdem drei- und mehrzeilige Strophen vor Otfrid voraushaben. Mögen einige Beeinflussungen vom Evangelienbuch her vorhanden sein, im wesentlichen steht Otfrids Technik der der andern Denkmäler selbständig gegenüber. Dann aber haben Otfrid und jene eine gemeinsame Grundlage. Daß eine solche angenommen werden muß, beweist, glaube ich, das Fehlen jeder Angabe Otfrids über jene ihm zugeschriebene metrische Schöpfertätigkeit, während er seine literarischen und sprachlichen Verdienste nicht verschweigt.

Welcher Art war jenes zu erschließende Urmetrum und woher stammt es?

Die herrschende, bereits von Lachmann angedeutete Ansicht ist, daß der Otfridvers mit dem normalen Alliterationsvers nahe verwandt sei. Die Verteilung der Akzente in den Hss. schien auf die Verteilung der Stäbe zurückzuweisen. Seit Rieger festen Grund für die Beurteilung der Alliteration gelegt, wurde jene Behauptung immer zuversichtlicher aufgestellt und zwar in dem Sinne, daß Otfrid den ‚iambischen' Vers der kirchlichen, lateinischen Hymnen vor Augen gehabt und mit Kenntnis der alliterierenden Technik nachgebildet habe. Sievers meinte sogar, Otfrid habe Hymnenmelodien Alliterationsverse untergelegt, denselben die fehlenden Nebenhebungen ein-

[1]) Wegen Vers 8 (unten S. 250 f.).
[2]) Wilm. S. 129.
[3]) Wilm. § 122.

schiebend. Sievers' Ansicht hält nicht Stich, weil Otfrid nicht für Gesang dichtete, von derartigen schwierigen metrischen Neuerungen auch nichts berichtet. Die erstere aber auch nicht, weil eben der Av. zweihebig ist und der Hymnenvers vierhebig. Ein Otfridischer Vierer müßte nach dieser Theorie doch wohl den Umfang und Inhalt von zwei alliterierenden Zweiern aufweisen: in Wirklichkeit hat er ihn nicht. Auch scheut Otfrid sprachlich kurze Hebung im Falle ⏑ – keineswegs. Die Nachklänge alliterierender Kunst, die man im Evangelienbuch finden will,[1]) sind meist unsicher und überhaupt gering. Sie beweisen höchstens, daß die Sprache der Franken noch Wendungen der alten Poesie bewahrte zu einer Zeit, wo diese selbst vielleicht schon vergessen war. Auch unterscheidet sich doch Otfrids Akzentsystem, namentlich in der Auszeichnung der Hinterreihen, sehr von der Stabreimpraxis. Deshalb halte ich eine Beziehung des Reimverses zum alliterierenden Nv., wie er uns vorliegt, für unmöglich.

Wie er ist, scheint der althochdeutsche Reimvers auf die Stufe des Nv. zurückzugreifen, die vor der Zerrüttung des germanischen Vierers lag; er spiegelt wenigstens ziemlich gut den Rhythmus jenes zu erschließenden germanischen musikmetrischen Vierers relativ strenger Form. Namentlich die Gesetze der Auflösung, Zusammenziehung und Eingangspause, die Art ihrer Anwendung sind durchaus im Sinne der alten Kunst. Andererseits beweist der Endreim, daß wir nicht daran denken dürfen, im Rv. den irgendwie erhaltenen germanischen Urvers zu sehen.

Es liegt zweifellos ein Kompromiß vor, der aber lange vor Otfrid geschlossen wurde. Und zwar traten darin ein: einerseits ein, vermutlich fränkischer Vers, der, direkt abstammend vom urgermanischen orchestischen Vierer, innerhalb der Tradition des Tanz- und Marschliedes oder des ‚konzertmäßigen' Liedes der relativ noch strengen Form verblieben war und deshalb seinen ursprünglichen Rhythmus nicht geändert hatte; andererseits ein romanischer Gesangsvierer streng alternierenden Metrums oder ein lateinischer reimender Vierer gleicher Art. Im ersten Falle wäre der Rv. ein weltliches, im andern ein geistlich-gelehrtes Erzeugnis.[2]) Ebenso möglich wäre drittens, daß ein etwa im 8. Jahrhundert unter romanischer Einwirkung in weltlichen Liedern entstandener Reimvierer im 9. Jahrhundert zur Nachahmung geistlicher, lateinischer Dichtungen verwendet wurde. Daß die althochdeutsche Reimdichtung speziell an geistliche Vorbilder anknüpft, ist deshalb wahrscheinlich, weil wir den Reimvers zuerst in geistlichen Dichtungen finden. Die Strophenformen können lateinischen Ursprungs sein.[3]) Da sie jedoch die einfachsten sind, die es gibt, und überall und zu jeder Zeit vorkommen, kann man sie mit demselben, ja größerem Rechte für deutsch erklären.

Die dritte der soeben aufgestellten Möglichkeiten scheint mir die glaublichste. Wissen wir doch, daß bereits im 9. Jahrhundert eine französische

[1]) R. Kögel, Gesch. d. d. Lit. I, 2, 27 f., 40 f.

[2]) Kauffm., Z. f. d. Ph. 25, 555 ff.

[3]) Ebenda S. 557.

Dichtung vorhanden war (Chlothars Sachsenkrieg in der vita Faronis; Eulalia, in derselben Hs. wie das Ludwigslied erhalten). Dann reichte die Geschichte des fränkischen Reimverses weit über Otfrids Lebenszeit zurück.

Der **Reim** (*omœoteleuton, ad Liutb. 75*) entstammt sicherlich[1]) der rhetorischen Figur des homœoteleuton, also der lateinischen Kunstprosa. Von da kam er in die lateinische ‚rhythmische'[2]) Dichtung, aus ihr in die abendländischen Nationalliteraturen.[3]) Hier hat sich seine Verwendung der Natur der betreffenden Sprache allmählich angepaßt.

Der feierliche Stil der althochdeutschen Dichtungen fordert, daß alle vier Hebungen, wenn auch in verschiedenem Grade, hörbar bleiben. Keine darf durch ‚Erleichterung' verschwinden und Senkung werden, auch die letzte nicht bei Schlüssen wie *⏑ ⏓; bei diesen wird nur ⏑ auf ⏖ oder ⏓ reduziert. Das beweist der Reim. Es genügt für den Reim im Althochdeutschen eine Silbe, selbst eine rhythmisch bloß halbschwere Nebensilbe. O. Ludw. 1: *snéllò : follò*, 22 *rédinò : óborò*. Aber bald erweitert sich der reimende Teil der Worte, um die Ähnlichkeit ohrenfälliger zu machen.

Man kann überhaupt folgende Fälle reiner Reime bei Otfrid unterscheiden: A. Reim der letzten Silbe: a) nur der Vokal: I, 3, 5 *gómônò : éristò*; I, 4, 31 *hérzblídì : mârì*; I, 2, 9 *thô : frô*. b) Vokal + Konsonanz: I, 4, 27 *biscòf : dróf*; 28 *thínàz : gihórtàz*; I, 3, 47 *érìst : ìst*; IV, 37, 29 *tharazúa : frúa*. c) Konsonanz + Vokal: I, 3, 8 *gibréittà : yróug-tà*; V, 4, 22 *égi-sò : sô*; I, 3, 15 *wísì : sî*. d) Konsonanz + Vokal + Konsonanz: I, 4, 15 *líu-tès : úzwèr-tès*; I, 4, 35 *wî-nès : ni-héi-nès*; II, 6, 26 *firslánt : lánt*; I, 14, 16 *thárasùn : sún*. Die Gruppen c) d) sind trotz größerer Reichheit nicht die wohlgefälligsten, gerade wegen der Identität der Reimsilben: denn nach alter, wohlbegründeter Lehre sollen die Konsonanten vor dem Vokal, mit dem der Reim beginnt, nicht gleich sein (vgl. Gottsched, Sprachk.[5] S. 628), wohl aber die, die darauf folgen. B. Reim zweier Silben: in der vorletzten Silbe reimt a) ein Vokal: I, 3, 1 *frô-no : scô-no*; 16 *mâ-ri : wâ-ri*. b) Vokal + Konsonanz: I, 3, 20 *githiu-to : liu-to*; I, 4, 16 *hén-tì : héffèn-tì*. Diese beiden Arten sind sehr wohlklingend und werden von O. mit Vorliebe verwendet. c) Konsonanz + Vokal: II, 6, 13 *iogi-lî-cho : drugi-lî-cho*. d) Konsonanz + Vokal + Konsonanz: II, 6, 33 *firlia-zi : bilia-zi*; II, 6, 30 *fir-leip-ti : kleip-ti*. c) d) sind nicht sehr wohlklingend, namentlich bei Identität der Reimsilben. C. Reim dreier Silben: in der drittletzten reimt a) nur der Vokal: III, 8, 38 *wo-rahtun : fo-rahtun*; b) Konsonanz + Vokal: II, 9, 37 *le-bêta : kle-bêta*.

Otfrids Reime sind im allgemeinen rein, wenn man bedenkt, daß ihm zum Reime schon Übereinstimmung in der letzten Silbe, gleichviel ob sie sprachlich betont oder unbetont ist, genügt. Unreine (Assonanzen) sind indes nicht selten. Für sie gilt die Regel: a) sind die Vokale der reimenden

[1]) ZARNCKE, Ber. sächs. Ges. 1874, 56.
[2]) Oben S. 145.
[3]) KAUFFMANN a. a. O. 557.

Silben gleich, dürfen die folgenden Konsonanten innerhalb gewisser Grenzen ungleich sein, b) sind diese Konsonanten gleich, dürfen die Vokale abweichen. Z. B. a) II, 6, 20 *thaz* : *was*, 24 *nam* : *man*, 4 *quad* : *firsprah*, V, 4, 37 *bald* : *ward*, V, 25, 17 *giwalt* : *hant*, IV, 22, 21 *hou-bit* : *ring*. b) Die Unreinheit der Vokale im Reim besteht nur darin, daß hin und wieder der letzte Vokallaut eines Diphthongen auf den entsprechenden Einzellaut reimt (Zarncke S. 38): III, 5, 21 *swâr* : *hiar*, IV, 21, 12 *nôt* : *thiot*, III, 6, 31 *lût* : *liut*, V, 7, 38 *gi-liaz* : *muaz*, III, 18, 31 *duit* : *gimei-nit*.

Unterschiede der akzentuellen Schwere beeinträchtigen die Reinheit der Reime nicht. Rein ist also I, 2, 19 *gigéit* : *dúmphèit*, IV, 10, 11 *wân* : *mî-nàn*, I, 11, 12 *sé* : *gesî-gè*. Ferner beachten Otfrids Reime die Vokalquantität sehr genau, nur muß man in Betracht ziehen, daß die Flexions- und Ableitungssilben, ob sie nun nach alter Kürze oder nach alter Länge weisen, stets anceps sind. Wo Stammsilben gepaart sind, beobachtet Otfrid also die Quantität der Vokale aufs peinlichste, kleine — noch im Mittelhochdeutschen erlaubte — Schwankungen abgerechnet.[1]) Also Ludw. 54 *swâr* : *jâr*. Aber auch IV, 11, 45 *jâr* : *meistar*, II, 11, 47 *lês* : *dôthes*. Otfrid zieht einen konsonantisch ungenauen Reim dem vokalisch ungenauen vor.[2])

Nach Zarncke[3]) geht Otfrid anfangs auf strenge Reinheit des, zunächst nur einsilbigen Reims aus; er erleichtert sich die Arbeit des Reimens lieber dadurch, daß er den Reim ganz fortläßt (z. B. I, 4, 9; I, 7, 9. 19 u. o.). Das I. und V. Buch, die er zuerst gedichtet hat, enthalten daher die wenigsten unreinen Reime; das II.—IV. Buch, namentlich das letztere, weit mehr. Ferner: je länger er dichtet, um so mehr sucht Otfrid die zwei- und dreisilbigen Reime, die er anfangs bloß zuläßt, so sehr, daß sie im ganzen die Überzahl ausmachen und recht eigentlich den Charakter seiner Reime bestimmen. Sie sind teils ganz rein (nach Gruppe B und C oben), teils assonieren sie in verschiedenen Graden, im wesentlichen auch nach den oben S. 248 f. gegebenen Assonanzregeln. Z. B. II, 6, 28 *nirwanta* : *firsankta*, 35 *mêron* : *wêwon*, 42 *wanta* : *anazalta*; II, 6, 1 *wolta* : *gizalta*, 10 *irfullen* : *willen*. Diese mehrsilbigen Assonanzen finden sich überaus häufig. Eine statistische Untersuchung fehlt noch. Ingenbleek stellt bloß das Reimmaterial zusammen.

Vielleicht darf man die beiden von Zarncke beobachteten Tatsachen vereinigen und dahin deuten, daß Otfrid zunächst (B. I und V) nur den strengen, reinen, einsilbigen Reim anerkennt und erstrebt, dann aber seinem Ohr folgend ein Gefühl sowohl für den mehrsilbigen reinen Reim, wie überhaupt für die Assonanz (auch die einsilbige) bekommt und nun beide sucht. Das würde eine Verschiebung und Erweiterung des Standorts sein, den er anfangs einnimmt. Vielleicht hat er allmählich sogar Fälle wie *snello* : *follo* nicht mehr auf Grund der genauen Übereinstimmung der Endvokale als reine einsilbige Reime, sondern als zweisilbige Assonanzen gefühlt. Indes bedarf

[1]) Zwierzina, Z. f. d. A. 44, 13.
[2]) Ebenda S. 14 f.
[3]) a. a. O. S. 34.

das noch genauer Untersuchung. Doch darf man Otfrid schwerlich Gefühl für die Klangwirkung der Assonanz absprechen.

Die kleineren Denkmäler des 9./10. Jahrhunderts verhalten sich im wesentlichen wie Otfrid.[1]) Abweichungen von seiner Reimtechnik erklären sich vielleicht dialektisch. Nur Petrl. ist ganz rein gereimt, bei seiner Kürze kein großes Verdienst, aber doch interessant für das Streben seines Verfassers.

Zum Wohlgefallen Otfrids an der Assonanz vergleiche man die Bedeutung, die gleichzeitig deren strengere Art im Romanischen[2]) und Lateinischen[3]) hatte.

Im 11./12. Jahrhundert ändert sich die Technik merklich, s. § 30.

K. LACHMANN, Über ahd. Betonung und Verskunst, Kl. Schriften I, 358 ff.; F. ZARNCKE, Die Reime der Gedichte des 9. u. 10. Jahrh., Leipziger Sitz.Ber. 26 (1874) S. 34—40; W. WILMANNS, Der altd. Reimvers, Bonn 1887; ED. SIEVERS, Die Entstehung des deutschen Reimverses, Beitr. 13, 121 ff.; A. HEUSLER, Zur Gesch. der altd. Verskunst (Germanist. Abh. 8), Breslau 1891, Rez. von F. KAUFFMANN, Z. f. d. Ph. 25, 552 ff.; F. SARAN, Über Vortragsweise und Zweck des Evangelienb. Otfr. v. W., Halle 1896 (Universitätsschrift); ders., Zur Metrik Otfr. v. W., Philol. Stud., Festgabe für Ed. Sievers, Halle 1896, S. 179 ff.; TH. INGENBLEEK, Üb. den Einfluß des Reimes auf die Sprache Otfr. (QF. 37), Straßburg 1880 [darin ein wertvolles Reimlexikon zu Otfr.]. — Die Zitate sind nach O. ERDMANNS Gr. Ausgabe des Evangelienb. (Halle 1882) und W. BRAUNES ahd. Leseb., 5. Aufl., 1902.

§ 30.

Der gereimte Sprechvers vom 9. bis Ende des 12. Jahrhunderts (die Reimpaare).

Als Liedmetrum werden wir uns die Reimversstrophe entstanden zu denken haben. In der Hand der Geistlichen, unter dem Einfluß lateinischer *rhythmi* streifte sie wohl die Melodie ab und wurde Form der Lese- und Rezitationspoesie, wie es die der entsprechenden lateinischen Dichtungen von alters schon waren. Jetzt fand Hebungsverkürzung Eingang.

Im Kloster ist also wohl der gereimte Sprechvers entstanden, den Otfrid und die Verfasser der kleineren Denkmäler nachahmten, um Legenden, Psalmen, biblische Geschichten, erbauliche Geschichtserzählungen und dergleichen zum Vorlesen in deutscher Sprache zu bearbeiten. Denn solche kleinen Stücke bildeten gewiß den Anfang der neuen Kunst: ihre treuen Nachbildungen dürften die kurzen althochdeutschen Denkmäler sein. An ihnen muß man sich gewiß jene nicht erhaltenen älteren Versuche veranschaulichen. Auch Otfrids erste Arbeiten trugen gewiß diesen Charakter. Möglich, daß er sie in sein Evangelienbuch aufgenommen hat.

Die kleineren Denkmäler des 9. Jahrhunderts haben — Petrus- und Galluslied ausgenommen — sprechmetrischen Rhythmus. Der orchestisch-musikmetrischen Art stehen sie noch recht nahe. Von den äußeren Kennzeichen freieren Vortrags[4]) findet sich in ihnen, soviel ich sehe, nur die ‚Hebungsverkürzung' * ⏑ > ⏑ und zwar Ludwl. 8 *brûoder sînèmò,* einen Vers, den

[1]) ZARNCKE S. 39.
[2]) GRÖBERS Grdr. II, S. 61 f.
[3]) Z. f. d. Ph. 25, 557.
[4]) Vgl. oben S. 184 ff.

ich *brúodèr sînemò* zu lesen nicht über mich gewinne.[1]) Anders bei Otfrid. Dieser schrieb ein langes Gedicht und brauchte daher größere metrische Freiheit. Seine Technik überschreitet deshalb bald die im vorigen Paragraphen gezogenen Grenzen der übernommenen Verskunst.[2])

Er vermehrt die Auflösung in Hebung und besonders Senkung. Dann aber treibt er seinen Vers schon dem Sprachakzent entgegen. Das Evangelienbuch bietet, allerdings nur drei Fälle, von ‚Überfüllung' innerer Senkungen (⏑ X X X). Z. B. II, 7, 22a *sie núzzun thera héimwîsti:* ⏑ X X < * ⏑ ∪ ∪ wäre vom orchestisch-musikmetrischen Standpunkt das äußerste zulässige Maß. Einmal ist die erste Senkung der Vorderreihe überfüllt: V, 9, 23 *inti thu ni hôrtôs hiar in lántè.* Drei Silben sind das Äußerste, was hier möglich wäre.

Die Hebungsverkürzung ist relativ häufig (23mal), und zwar besonders im I. (ältesten) Buch. Z. B. I, 4, 9 *kíndo zéizèrò*; I, 4, 49 *jû fílu mánagèrò.* Am wichtigsten ist, daß der Dichter die Strophe eigentlich nur mehr als Äußerlichkeit festhält. Mehrere Strophen werden oft durch den Sinn zusammengefaßt. Ja es findet sich, wenn auch äußerst selten, schon Brechung. Strophenbrechung: z. B. I, 1, 23—26 (Vers 24 in Klammern; hinter Vers 25 Semikolon). I, 5, 5 ff. vgl. oben S. 189. Sogar (halbe) Kettenbrechung: IV, 21, 23/24

Ih duan es avur redina: ‖ *nist mîn rîchi hinana,*
thaz ih mih nu biwerie mit mînes selbes herie.

Ebd. 23, 35/36. Ein Beispiel von Reihenbrechung Hartmuat 159/60:

Hôhî er uns thes himiles, joh muazîn frewen unsih thes,
insperre; ‖ *thara gileite mih, joh thâr gifrew(e) ouh iuwih,*
In himilisgo scônî, ‖ *thaz wir thaz seltsâni*
scouwôn thâr in wârt joh thi(o) êwînîgûn ziart.

V. 161 Ketten- und Strophenbrechung in Einem. (Zum Verständnis des Periodenbaus vgl. Paul, Mhd. Gr.[6] § 396.)

De Heinrico hat häufig aufgelöste Senkung, z. B. 4 *thero Béiaro rîche bewárodè* und zweimal Kettenbrechung (Vers 2, 16).

Die Abweichungen des Evangelienbuchs und De Heinrico vom Urmetrum sind gering, wenn wir von der fehlenden Mensurierung, die sich in Senkungsüberfüllung und Hebungsverkürzung auch äußerlich verrät, absehen. Vergleichen wir aber die Tendenz, die wir eben bei Otfrid festgestellt haben, mit der auffälligen Glätte des Georgsliedes und Psalmes, so sehen wir im Keime mehrere Stilarten wachsen: die einen, die den Vers dem Akzent näher-, vom Urmetrum abführen, die anderen, die ihn dem Urmetrum, insbesondere dem vorschwebenden alternierenden lateinischen oder romanischen, annähern. Stilistische Gründe werden für diese Weiterbildung maßgebend gewesen sein, wie sie es für die analoge Entwicklung

[1]) Vgl. MSD. zu XI, 8. Die Nachstellung beschwert das Pronomen, und so rechtfertigen sich die drei Hebungen darauf.

[2]) Vgl. Saran, Phil. Stud. S. 189 ff.

der Alliterationspoesie im Nordischen und As. wohl waren. Beide Arten finden ihre Fortsetzung in der frühmittelhochdeutschen Dichtung des 11. u. 12. Jahrh.

Für die Metrik dieses Zeitraums ist noch fast alles zu tun. Die metrischen Kapitel der Ausgaben, die Spezialuntersuchungen, die es gibt, werden dem rhythmischen Charakter dieser Epoche meist nicht gerecht. Man versuchte wohl früher die von Lachmann aufgestellten engen metrischen Regeln nach Möglichkeit durchzuführen, vier- und mehrhebige stumpfe und klingende Verse im Wechsel zulassend. Andere, wie Wackernagel[1]) und Heinzel,[2]) leugneten z. B. im Anegenge, Summa theologiae, Heinrich v. Melk jedes Metrum und sahen in den manchmal ziemlich freien Zeilen Reimprosa. Erst seit Amelung,[3]) E. Sievers (Dütschke) und A. Heusler[4]) hat man den richtigen Standpunkt gewonnen.

Theorien über den Ursprung dieser frühmittelhochdeutschen Technik störten auch die unbefangene Betrachtung. Wilmanns[5]) stellte die Frage, ob nicht diese Verse unmittelbare Nachkommen der Alliterationsverse seien, H. Hirt bejahte sie zuversichtlich. Dütschke leitet sie aus dem althochdeutschen Rv. ab. Heusler läßt sie die Mitte zwischen Otfridvers und Av. halten.

Meiner Überzeugung nach haben wir es in jenen metrisch vielfach sehr freien Dichtungen mit dem § 29 beschriebenen althochdeutschen Rv. zu tun, nur daß sich dessen **Form**, je nach dem Stil, bald mehr bald weniger auf den Sprachakzent der Prosa hin entwickelt hat. Im allgemeinen ist der alte Reimvierer silbenreicher geworden durch sehr häufigen Gebrauch der Auflösung, bei der übrigens die Senkungsform ⏑ ⏑ = sprachlich – ⏑, unter Umständen mit relativ schwerer erster Silbe (X), nicht im mindesten vermieden wird. Mem. mori, Str. 1 *irne lẽbint nie sô gérno mánegiu zît, ir mũozent verwándelon dîsen líb.* Ferner durch Senkungsüberfüllung, der Eingangssenkungen sowohl wie der innern. Str. 19. *wànda wir dur nôt hínnan sulen vârn.* Ebd. 13. *tes ne mag imo der scáz ze gúote wêrdin.* Dadurch entfernt sich der frühmittelhochdeutsche Vers häufig weit von dem spondeischen Verhältnis, das im Althochdeutschen noch verhältnismäßig gut vernehmbar ist. Die letzte Hebung ursprünglich katalektischer Verse wird erleichtert und manchmal — wo, ist für jede Dichtung besonders festzustellen — zur Senkung (*⏑ ´ > ´ X), ein Schluß, der, übrigens ohne ergänzende Pause, im Romanstil des 12. Jahrhunderts die Norm wird. Damit geht Reduktion der vorletzten Hebung Hand in Hand (*⏑ ´ > ⏑ ´ > ´ ⏑). Straßb. Ezzol. Str. 1 *Nû wil ih iu hêrròn* (= ⏑ ´)|*heina wâr réda vôr tùon.* Str. 5 *wîe der màn getâtè* (= ⏑ ´),|*tes gehúgen wir lẽider nôtè.* Aber K. Roth. 19/20 *grâven*|*wâren* = ´ X. Dreihebig stumpfe Verse kommen, vielleicht nur scheinbar, vielleicht als bloße Fehler vor. Z. B. Merigarto I, 40a, 31ab, 42ab (alle vielleicht doch Vierer); II, 58.

[1]) Litg.[3] I, 110 ff.
[2]) H. v. MELK S. 14.
[3]) Z. f. d. Ph. 3, 253 ff.
[4]) Zur Gesch. der alten Versk. S. 57.
[5]) Altd. Rv. S. 144.

Heusler a. a. O. nimmt sehr viele Dreier an. Fünf- und mehrhebige Verse gibt es nicht, es sei denn als Nachlässigkeit und Fehler dilettantischer Dichter. Vierhebig-klingende sind als beabsichtigte Form auch schwerlich anzuerkennen, obwohl man ihre Entstehung leicht begreifen könnte. Hebungsverkürzung scheint sehr vereinzelt. Merigarto 2, 101 a b (Dehnung?). Bei den silbenreichen Versen war sie auch selten möglich oder nötig. Die Strophe schwillt an; sie wird mehr und mehr zum Kettenaggregat und einfachen Sinnesabschnitt. Memento mori (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) wechselt noch zwischen Strophen von vier und (nur zweimal) drei Ketten (= Langzeilen). Das Ezzolied hat überwiegend solche von sechs, Lob Salomons überwiegend von fünf, neben zahlreichen andern von 4, 7, 10 etc. Langzeilen. Als Strophen kann man diese Gruppen von Langzeilen kaum bezeichnen. Sie werden nicht als solche empfunden, sind vielmehr in ihrer Wirkung den kurzen Laissen altfranzösischer älterer Gedichte,[1]) z. B. Alberichs von Bisenzûn Alexander, verwandt, nur ohne die eine Assonanz durchführen zu können. Es ist daher ganz unrichtig, diese Art von Gedichten ‚Leiche' zu nennen und in ihnen kunstvolle Strophenresponsionen zu suchen. Wie weit die durch große Buchstaben ausgezeichneten Absätze in der Kaiserchronik, H. v. Melk, Rother u. a. noch mit solchen älteren ‚Laissen' zusammenhängen, bleibe dahingestellt. Nachahmung der altfranzösischen Laissenform, aber ohne die Laissenassonanz mag mitgewirkt haben. Man vergleiche einmal darauf hin Lamprechts und Alberichs Alexander. — Kettenbrechung (fast nur halbe) wird häufiger. Merigarto zweimal: 1, 59. 2, 70. Im Vorauer Ezzo Vers 71, 135 147, 155, 221, 233, 243, 271, 281, 301, 307, 325, 327, 353, 411 (d. h. von 210 Ketten 15). Memento Str. 2, 1 u. 2; 3, 1; 4, 1; 5, 1; 7, 3; 9, 2; 9, 3; 13, 3; 13, 4; 19, 3 (76 : 11). Summa theologiae 13, 23 (d. h. 162 : 2). Lob Salomons 9, 17, 45, 61, 97, 99, 147, 157, 165, 169, 173, 201, 203, 215, 231 (d. h. 129 : 15). Systematische Untersuchungen über diesen wichtigen Punkt fehlen noch ganz.[2])

Die **Reime** stehen im 11. Jahrhundert im wesentlichen noch auf der althochdeutschen Stufe,[3]) nur daß bald eine Reimsilbe für den klingenden Schluß immer weniger genügt (Z. f. d. A. 18, 279 f.), es sei denn, daß sie auf eine deutliche rhythmische Nebenhebung fällt. Je mehr die vollen Endungen schwanden und das schwache *-e* eintrat, je deutlicher *⏑ ⏓ zu ⏓ ×* wurde, um so wünschenswerter mußte der deutlich zweisilbige Reim bei klingendem Verschluß erscheinen. Seit 1120, ganz besonders aber seit 1160 etwa, ist er obligatorisch.[2]) Es gilt nun für die unreinen Reime aller Art, übrigens stumpfe wie klingende, fast ausnahmslos die Regel: es müssen entweder der Konsonant bezw. die Konsonanten hinter den Reimvokalen identisch sein, oder bei ungleicher Konsonanz muß der reimende Vokal — bei klingenden Reimen der Vokal der vorletzten Silbe — in beiden Worten

[1]) Vgl. EDM. STENGEL, Gröbers Grdr. II, 76 f.
[2]) F. SPENCKER, Z. Metr. d. d. Rol., Diss., Rostock 1889 (S. 25 f., 38 f.). Z. f. d. A. 21, 313.
[3]) RÖDIGER, Z. f. d. A. 18, 264. A. f. d. A. 1, 78.

genau gleich sein.[1]) Das Gefühl für die Assonanz ist entwickelt, ihre Regel fest.

Gleichzeitig wird größere Reinheit der Reime angestrebt. Man kann, namentlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts prozentualiter das Erstarken dieser Tendenz darstellen. Pfaffe Wernher hat 33%, Anegenge 31%, Hartmanns Rede vom Glauben 24%, Heinrichs v. Melk Erinnerung 21% unreine Reime.[2]) Genauere Untersuchungen über die Entwicklung der Reimtechnik sind dringend erwünscht.

Der **Hiatus** wird durch Elision und Synalöphe vermieden. Ausnahmen sind selten; für kurze Endungen scheinen sie kaum vorzukommen. Bei langem Vokal und Diphthong ist Hiatus häufiger. Z. B. Merig. 1, 21 *fòn demo mére sô iz íst*; 2, 20 *diu éndrìu irbéiztà*. Mem. Str. 5, 1. Vor. Ezzo 21. Salom. 16. 57.[3])

Bei aller Ähnlichkeit im Bau unterscheiden sich die einzelnen Denkmäler, welche hierher gehören, doch merklich voneinander. Es gibt offenbar verschiedene **Stilarten,** die genauere Forschung noch besser voneinander sondern wird. Je nachdem man die alte Technik festzuhalten suchte, je nachdem man dem Sprechstil des Gebetes, der Predigt, der biblischen Erzählung Einfluß verstattete, gelangte man zu Werken

a) von gedrungenem Versbau, d. h. mit sehr viel Zusammenziehungen. Hierher Merigarto, Hartmanns Rede vom Glauben.[4]) Auflösung und Senkungsüberfüllung treten weniger hervor, wenn sie natürlich auch nicht fehlen;

b) von ungleichen Versen: viel Zusammenziehung und viel Auflösung. Z. B. Wiener Genesis;

c) von Versen mittleren Umfangs und relativ ebenem Rhythmus. Die Zusammenziehung fällt hier weniger auf. Zwei und mehr Zusammenziehungen unmittelbar nebeneinander scheinen unbeliebt zu sein. Auflösung kommt sehr viel in allen Formen vor. Überfüllung macht sich nicht gerade auffällig bemerkbar. Sie findet sich, wie überhaupt die silbenreichsten Verse, gern am Abschluß von Absätzen. Hierher sehr viele Dichtungen: Memento, Ezzol., Lob Salom., Annol., Nabuchodonosor, H. v. Melk;

d) von langen Versen. Sie enthalten deutlich weniger Zusammenziehungen, aber viel Auflösungen und überfüllte Senkungen. Z. B. Summa theologiae, Letanîe.

Diese Stile werden manchmal in demselben Denkmal zur Charakteristik verbunden. Gegen Ende des Salom. und Annol. tritt Nr. d ein. Im ‚Arnsteiner Marienleich' (gegen 1150) ist der Anfang nach d, das andere (von Vers 64 ff.) nach c (mit deutlichem Zurücktreten von Auflösung und Überfüllung) gedichtet. Das Werk ist übrigens weder ein ‚Leich' noch ein ‚Lied', sondern ein schwungvolles Gebet an Maria, durchaus zum Vorlesen bestimmt. Von ‚Daktylen' findet sich darin keine Spur, ebensowenig von Strophenkomposition. —

[1]) STEINMEYER, Z. f. d. A. 21, 313.
[2]) SCHRÖDER, Anegenge S. 20.
[3]) DÜTSCHKE S. 49.
[4]) V. D. LEYEN, Einl. S. 50.

Im Verhältnis zu den althochdeutschen Versen sind, im allgemeinen jedenfalls, die der frühmittelhochdeutschen Periode sehr in die Breite gegangen, und zwar in allen Stilarten. Als sprechmetrische Bildungen haben sie sich überhaupt dem Einfluß des Prosaakzents sehr hingegeben. Man vergleiche dazu

Arnsteiner Mar. 8 ff. *Van der súnnen gèit daz dágeliet,*
sine wìrdet umbe dăz dû dúnkelere niet,
Nog bewóllen wàrd dîn mégedlîcher lîf
allein gebêre dû daz kínt, héiligez wîf.
Sint dû daz kînt gebêrè, ||
bit állè dû wêrè
Láter ùnde réinè
van mánnès geméinè.
Swênen sô daz dùnket unmúgelîch,
der mèrke daz glás daz dìr is gelîg.
Daz súnnenliet schînet durg mîttlen daz glâs:
iz is álinc unde láter sint alsiz édes wâs.
Durg daz àlinge glás geit ìz in daz hûs,
daz vînesternisse verdrîvet iz darûz.

König Rother (um 1155) V. 13 ff. *Ruther wàs ein hére,* ||
sîne dînc stûnden mit érin
Unde mit grôzen zúchtin an sînen hôve, ||
iz ne hàben die bóuchè gelógen,
Daz îme dû an góte níhtes negebrâch,
wêne daz er âne vróuwen wàs.
Dô rédeden die jùngen grâven,
die în deme hóve wâren,
Wîe se âne vróuwen
ir érbe sòlden bûwen.

C. Dütschke, Die Rhythmik der Litanei, Diss., Halle 1889; H. Hirt, Der altd. Reimvers und seine Verh. zur Allitpoesie, Z. f. d. A. 38, 304 ff. (bes. S. 314 ff.). Zitate nach Braunes Lesebuch[5] und A. Waag, Kleinere deutsche Gedichte des 11./12. Jahrh., Halle 1890; K. Kinzel, Lamprechts Alexander, Halle 1884 (darin auch Alberichs Fragment); K. v. Bahder, König Rother, Halle 1884. — Spezialuntersuchungen über einzelne wichtige Denkmäler dieser Periode (Annolied, Rol., Kaiserchr., Alexander, Rother) sind sehr erwünscht, dürfen aber nicht papiern und schematisch unternommen werden. Schwereverhältnisse, Senkungsbehandlung, Gliederung (nebst Brechung) müssen jedes für sich statistisch aufgenommen werden. Die Reime sind auf Reinheit genau zu untersuchen, also ihr Klang, nicht ihr Wortmaterial in den Vordergrund zu stellen. Die Art, in der Zwierzina und Kraus Verse untersuchen (Z. f. d. A. 45, 392 f., Metr. Unters. über Reinb. Georg, Abh. der Gött. Ges. 6, 1), ist nicht rhythmisch und dient wesentlich philologischen Zwecken, so notwendig, wertvoll und ergiebig sie für letztere auch ist. Vgl. Kauffmann, Z. f. d. Ph. 36, 552 ff.; F. Saran, Germ. 1904, Jsb. VII, Nr. 147; 1902, VII, Nr. 87.

§ 31.

Der gereimte Gesangsvers vom 9. bis Ende des 12. Jahrhunderts (die Strophik).

Das Lied hält in seinem Musikmetrum die alten orchestisch-rhythmischen Eigenschaften fest. Deshalb zeigt auch die althochdeutsche und frühmittelhochdeutsche Lyrik ein anderes Bild als die Sprechpoesie. Die Regeln des § 29 gelten dort uneingeschränkt bis ins 12. Jahrhundert. Nur in der Formenlehre ändert sich einiges. Neben dem spondeischen (– ´) Vierer tritt der spondeische (– ´) Sechser auf, den übrigens die altgermanische Poesie auch kannte (vgl. oben S. 241), und es bilden sich allerlei Strophen. Selbst diese sind anfangs Kettenaggregaten recht ähnlich. Die innere Durcharbeitung der Strophe beginnt erst im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts.

Vom Althochdeutschen her muß also die Überlieferung ununterbrochen gegangen sein. Erhalten ist freilich so gut wie nichts. Wir können uns nur aus Zeugnissen überzeugen, daß insbesondere Tanzlieder und epische Lieder im Schwange waren.

Einige Beispiele mögen zeigen, was vorkommt. Sie stehen, wie mir scheint, durchaus auf der oben § 21 skizzierten musikmetrischen Stufe. Die Notation der Zeit ist Neumierung, die weder etwas über die Dauer noch die Schwere der Töne aussagt; wo sie ohne Linien auftritt, wie vor dem 10./11. Jahrhundert immer, gibt sie auch nur das Steigen und Fallen der Töne im allgemeinen und die Tonverzierungen an. Die Übertragungen, die man früher versucht hat, sind verfehlt, weil man diese Natur der Neumen nicht erkannt hatte. Verfehlt sind auch die Rhythmisierungen in MSD. Die Rhythmisierung muß durchaus vom Textmetrum und den Regeln der allgemeinen Rhythmik ausgehen. Jede Einmischung der sog. Mensuraltheorie ist falsch.

Über Reim und Hiatus gilt wohl das im vorigen Paragraphen Gesagte. Z. B. Petr. 7 *wortun* : *portûn*. Melker Mar. 38/39 *stám-mè* : *ím-mè*, 5/6 *brâht* : *rât*. Kürenb. MF. 7, 20/22 *wünne* : *künde*.

Petruslied (Braunes Leseb. XXXIII):

1. ´ – ´ – ´ – ˘ | ´ – ˘ ´ – ˘
2. ´ – ´ – ´ – ˘ | ´ – ˘ ´ – ˘
Refr. ´ – ´ – ´ – ˘ | ˘ ´ – ´ – ´

Die erste Senkung (Auftakt) fehlt meist, außer 4a und 8b (– ˘ ´ – ˘ ´). Dadurch verschieben sich die Lanken und Kehren etwas.

Galluslied (MSD XII):

1. ´ – ´ – ˘ ´ | – ´ – ´ – ´ – ˘
2. ´ – ´ – ˘ ´ | – ´ – ´ – ˘ ˘

3. ˊ – ˋ – ˊ – ˋ | – ˋ – ˊ – ˊ – ˊ – ˘
4. ˋ – ˊ – ˊ – ˘ ˋ | – ˋ – ˊ – ˊ – ˊ – ˘
5. ˊ – ˋ – ˊ – ˘ ˘ | ˋˋ – ˋ – ˊ – ˘ ˋ

Nunc incipiendum est mihi magnum gaudium.
Sanctiorem nullum quam sanctum misit Gallum
Filium Hibernia, recepit patrem Suevia.
Exultemus omnes, laudemus Christum pariles
Sanctos advocantem et glorificantem.

Melker Marienlied (MSD XXXIX):

1. ˋ – ˊ – ˊ – ˘ ˘ | ˊ – ˋ – ˊ – ˘ ˘
2. ˋ – ˊ – ˘ ˘ ˘ | ˊ – ˋ – ˊ – ˊ – ˋ
3. – ˊ – ˋ – ˊ – ˊ – ˘ | ˊ – ˋ – ˊ – ˊ – ˘

Refr. ˘ ˋ – ˊ – ˘ ˘

Jû in erde leite Aarôn eine gerte:
Diu gebar nüzze, mandalon also edile.
Die süezze hâst dû füre brâht, muoter âne mannes rât,
Sancta Maria.

Die zweistimmige Komposition (mensural notiert) ist aus dem 15. Jahrhundert. Sie hat für die Bestimmung des originalen Metrums keinen Wert. Der Text entstammt der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Lies *ârôn* (Sievers).

Kürenberger (MF 7, 19: zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts).

I, 1. ˘ ˋ – ˊ – ˘ ˋ | – ˊ – ˊ – ˘ ˋ ˊ ˊ
2. ˋ – ˊ – ˊ – ˘ ˋ | – ˊ – ˊ – ˘ ˋ ˊ ˊ
II, 3. ˋˋ – ˋ – ˊ – ˋ | – ˊ – ˊ – ˋ – ˊ – ˘ ˊ
4. – ˋˋ – ˋ – ˊ – ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˋˋ – ˊ – ˘

Leit machet sorge vil liebe wünne.
Eines hübschen ritters gewan ich künde.
Daz mir den benomen hânt die merker und ir nît,
Des mohte mir mîn herze nie frô werden sît.

Kette 1—3 ist brachykatalektisch, d. h. der letzte Fuß wird durch Pause gefüllt. Die ‚Eingangspause' der nächsten Kette schließt sich natürlich jedesmal an. Die Hinterreihen von 1—3 sind rhythmisch auffällig. Vgl. oben § 20 Nr. VIII *bist dû gerâtèn.* Im Choral liegt die Erklärung darin, daß diese kurze Reihe den Adonius der Sapphischen Strophe akzentuierend-alternierend nachbildet. Sie ist also ein Kunstprodukt. Zum Kürenb. vgl. die Hinterreihen des Nib.L. wie *ir müoter Úotèn.* Hier sind es wohl brachykatalektische D-Verse, d. h. entstanden aus – ˊ – ˘ ˋ (– ˋˋ). Man beachte die häufige Gesätzbrechung beim Kürenberger: 8, 2 und 6; 8, 29; 8, 34 und 9, 6 und 10; 10, 10 und 14. Vgl. dazu oben S. 189. Kettenbrechung nur 7, 5. Beide Arten verbunden 8, 29. Die Stellen der Gesätzbrechung sind meist dieselben, die oben S. 192 in der Nibelungenstr. Nr. 98 gefunden worden sind. Die Strophe zerfällt durch sie in 1 + (2 + 3) + 4.

Spervogel Anonymus (MF 25, 20):

1. – ˋˋ – ˊ – ˋ – ˘ | ˋ – ˊ – ˘ ˋ ˊ
2. ˘ ˋ – ˘ – ˘ | ˋ – ˘ ˋ – ˊ
3. – ˋˋ – ˘ ˋˋ ˘ | ˋ – ˘ ˋ – ˋˋ |
ˋˋ – ˋ – ˘ ˋ – ˘ ˋ

Mich riuwet Fruot von über mer
und von Hûsen Walther,
Heinrîch von Gebechenstein
und von Stoufen noch ein.[1])
Got gnâde Wernharte,
der ûf Steinberc gesaz
und niht vor den êren versparte.

Die typische Hebungsabstufung bleibt deutlich. Der Sechser oben hat das Schema a A. MF. 26, 26 findet sich b A (auch 27, 26; 27, 33 a D.). Kettenbrechung findet sich häufig: MF. 25, 29 und 31; 26, 1 8 10 15 22 29; 27, 10 22 24 29; 28, 1 3 15 17 20 24 u. ö.

Man beachte, daß in diesen älteren Liedern an derselben Stelle der Strophe ⏑ ⏓ und ⏒ – ⏓ steht: z. B. MF 8, 2 *an einer zinnèn:* 26 *vil dicke wê getân.*

Anm. Die Sequenz und ihren Einfluß auf diese Periode übergehe ich, weil es der Zweck dieser Darstellung nicht erfordert, auf sie einzugehen. Bei der Beurteilung der Mariensequenz von Muri (MSD XLII) käme ihre aus dem melischen Rhythmus zu verstehende, im Grunde unmetrische Form in Betracht. Vgl. oben S. 144. Wie weit die späteren Leiche direkt mit ihr oder den romanischen Descorts zusammenhängen, bleibe hier unerörtert.

Literatur. Eine genaue Darstellung der Ansichten über die Notation mittelalterlicher Weisen gibt F. SARAN, Jenaer Hs. II, S. 91 ff. Der Germanist möge sie beachten, weil ihm nach dem neuen Stande der Erkenntnis ein guter Teil der Aufgabe zufällt, die monodischen Lieder des Mittelalters zu rhythmisieren; der Musikhistoriker allein ist dazu nicht wohl imstande. Vgl. unten § 34. Dazu noch die Bemerkungen im Rh. d. frz. Verses S. 35—119, wo auch Musikproben gegeben werden. Sehr bequem orientiert jetzt H. RIEMANN, Handb. d. Musikgesch., I. Bd., 2. Teil: Die Musik des Mittelalters (bis 1450), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

Die Verskunst vom Ende des 12. bis Mitte des 14. Jahrhunderts.

§ 32.

Die Stilarten der mittelhochdeutschen Verse und ihre Entstehung.

Sprech- und Gesangsvers der eben behandelten Epoche haben sich schließlich, um die Mitte des 12. Jahrhunderts, sehr weit voneinander entfernt. Dieser hat die alte Form im ganzen beibehalten, jener ist mehr oder weniger auseinandergeflossen und wechselt mit vier und drei Hebungen.

Die Vorwärtsbewegung des Sprechverses auf den Prosaakzent zu wird nun etwa um 1175 in gewissen Dichtungen aufgehalten. Die Überfüllung fällt weg, die Zahl der Auflösungen vermindert sich. Deren sprachliche Form wird in straffere Regeln gefaßt. Dadurch verringert sich die Silbenzahl des Verses. Die Zusammenziehung tritt mehr und mehr zurück. Die charakteristische typische Abstufung wird abgedämpft, ja ausgeglichen, so daß eine neue Art von Versen ‚die ausgeglichenen' oder ‚gleichschwebenden' (monopodischen) entstehen. Gleichzeitig wird der Reim völlig rein. Nur darin geht die alte Bewegung weiter, daß die Kettenbrechung (*rîme brechen*) sehr häufig wird, ja Reihenbrechung auftaucht, und daß sich der alte Schluß ⏑ ⏓ gewöhnlich in ⏒ ╳ (ohne folgende rhythmische Pause) verwandelt, also in den klingenden Reihen die vierte Hebung samt ihrer Zeit, wenige Fälle ausgenommen, völlig verschwindet.

[1]) So liest Sievers.

Auch im Liede spürt man seit jener Zeit eine ganz ähnliche Tendenz. Man vermeidet auch hier die Zusammenziehung im Reiheninnern. Die Freiheit der ‚Eingangspause' wird beschränkt, dann beseitigt. Man entfernt die Auflösung immer mehr und dämpft die alte Abstufung. Der Reim wird bald völlig rein.

Die Reform setzt sich allmählich durch und kommt gegen 1250 zum Abschluß. Die Dichter des 12. Jahrhunderts machen den Übergang. Sprechvers und Gesangsvers nähern sich daher wieder in ihrem Metrum.

Die treibende Kraft dieser einschneidenden Veränderung war ein neues metrisches Ideal. Allen Dichtern dieser Zeit schwebte eine Versbewegung vor, die Hebung und Senkung streng einsilbig hielt und regelmäßig wechseln ließ. Außerdem strebte man nach genauer metrischer Responsion in den verschiedenen Strophen eines Liedes. Dies Ideal völlig in die Wirklichkeit überzuführen, gelang erst allmählich. Die verschiedenen Dichter verhalten sich dazu verschieden.

Die deutsche Verstechnik blieb, was sie von je war, akzentuierend. Aber jenes Bestreben, das Streben nach Alternation der Hebungs- und Senkungssilben übt mehr und mehr seinen Einfluß aus: ihm korrelat nimmt, zunächst in der Lyrik, später in der erzählenden Dichtung, die metrische Drückung (sog. schwebende Betonung) zu, eine Erscheinung, die stets auf Durchlöcherung des akzentuierenden Prinzips hinweist. Die neu entstehenden Verse müßte man deshalb als akzentuierend-alternierende bezeichnen. Denn sie werden streng genommen schon in den Übergangsformen des 12. Jahrhunderts nach zwei Prinzipien gebildet. Ich will aber den Namen nur für die Versarten verwenden, in denen das Ideal ganz oder doch im wesentlichen erreicht ist. Vgl. oben S. 210 f.

Dazu bestimmt mich noch eine Erwägung. Das Streben nach Silbenalternation setzt im 12. Jahrhundert scharf ein. Aber ihm wird nicht in allen Gedichten gleichmäßig nachgegeben. Manche Dichter, die anfangs dem neuen Ideal mit Kraft und Erfolg zustreben, gehen später wieder von ihm ab. So entstehen Versarten, in denen sich alte und neue Technik vertragen. In ihnen setzt der Dichter dem Alternationsstreben selbst eine Grenze, ja er kehrt vielfach mit Absicht zu den Eigentümlichkeiten der älteren Kunst zurück.

Das neue metrische Ideal stammt aus Frankreich. Im 12. Jahrhundert beginnen die Deutschen, französische und provenzalische Dichtungen nachzuahmen. Rolands- und Alexanderlied stehen bereits unter westlicher Einwirkung. Seit der Mitte des Jahrhunderts strömt die westliche literarische Kultur immer mächtiger in Deutschland ein. Übernahm man ehedem nur den Inhalt, so bemühte man sich später auch, die Form nachzubilden. Heinrich von Veldeke und Friedrich von Hausen darf man als die ersten entschiedenen Vertreter des neuen Ideals bezeichnen, wenn sie auch Vorläufer haben.

Das Prinzip der französisch-provenzalischen Verskunst ist das alternierende.[1]) Streng genommen müßte man wohl sagen: das alternierend-akzentuierende. Denn, durchaus im Einklang mit dem Sprachakzent, kommt es in der französisch-provenzalischen Technik nicht bloß auf die Alternation der Silben an, sondern jeder Vers verlangt eine, wenn er länger ist, zwei rhythmische Hebungen, in denen metrische und akzentuelle Schwere genau zusammenfallen (sog. Tonsilben). Diese Grundlage der romanischen Metrik ist schon im 17. Jahrhundert von Js. Voß begrifflich erkannt worden. Auch im 18. und 19. Jahrhundert findet sich diese Erkenntnis bei nicht wenigen Metrikern. Dann aber wurde sie von Quicherat beiseite geschoben (Traité de versification latine 1826, Tr. d. v. française 1838) und mehr spekulativ als empirisch durch die ‚akzentuierende' ersetzt. Quicherat hat viele Nachfolger gefunden und findet sie noch, unter denen Becq de Fouquières und Lubarsch die bekanntesten sind. Diese neue Schule lehrt: französische Verse müssen nach dem reinen Wortakzent gelesen werden, sind also prinzipiell von deutschen nicht verschieden. Quicherat skandiert also:

z. B. *le moment où je parl(e) est déjà loin de moi.*

Ihm ist dieser Alexandriner ein Vierer.

Neuerdings macht die wissenschaftliche französische Metrik (Edm. Stengel, F. Wulff) energisch Front gegen diese Lehre, die durchaus haltlos ist und dem Geist der französischen Verse nicht gerecht wird.[2]) Man skandiere also den Vers oben: *le moment où je parl(e) | est déjà loin de moi,* d. h. es ist ein Doppeldreier, in dem der reine Wortakzent ‚verletzt' werden kann. Daß solche ‚Verstöße' gegen den Wortakzent nichts auf sich haben, vor allem nicht im Französischen, darüber oben S. 209 f. Diese Alternationstechnik der Romanen möge sich der Germanist genau vor Augen halten, weil er dieser Kenntnis für das Verständnis vieler deutscher Metra bedarf, und weil andererseits die akzentuierende Theorie der Quicheratschen Schule bereits in die Handbücher der deutschen Verslehre eingedrungen ist und Verwirrung stiftet.

Der romanische Einfluß wirkt zuerst in den Literaturerzeugnissen, die unmittelbar von der modernen, neuhöfischen westlichen Kultur abhängen, in jenen wichtigen Dichtungen, die sich um die Probleme der Zeit, Liebe, Minne, höfisches Rittertum, Frauendienst, drehen.

Die Dichtung des 11./12. Jahrhunderts hatte andere Probleme bearbeitet: kirchliche und politische. Sie spiegelt die geistige Erregung, welche die Erneuerung der Kirche durch die Cluniacenser und durch Gregor VII. (Ezzolied, Genesis, Ava, Anegenge; Heinrich von Melk) und die Kämpfe der Kaiser gegen die großen Vasallen (Rother, Ernst) hervorrief. Dazu kam das Kreuzzugswesen nach seiner kirchlichen und abenteuerlichen Seite (Roland; Alexander, Ernst, Gr. Rudolf). Diese ältere Dichtung,

[1]) Vgl. oben S. 100.

[2]) Vgl. darüber F. SARAN, Der Rhythmus des frz. Verses, 1904, §§ 8—12.

obwohl stofflich vielfach vom Westen abhängig, bleibt grundsätzlich der alten Technik treu. Die romanische Alternationstechnik übt auf sie, soviel mir bekannt, keinen erheblichen Einfluß aus.

Daß es gerade die neuhöfische Kultur ist, die auch den Umschwung in der Metrik herbeiführt, versteht sich aus ihrer Natur. Es ist die Kultur, die unter dem Einfluß Eleonorens von Poitou und ihrer Töchter erblühte, jene Kultur, die an den Höfen politisch einflußreicher Fürstinnen Frankreichs erwuchs und in der feinen Form eines ihrer Ideale erblickte. Sie schuf den Typus des Chevaliers; sie machte auch in Deutschland aus dem Recken, Helden und Wigant den Ritter.

Mit dem Augenblick, als das akzentuierend-alternierende Versideal entstand und den höfischen Erzählervers samt der Strophik umbildete, traten in der Reimpaardichtung und im Lied je zwei Stilarten gegenüber. Die altertümliche, altheimische, die §§ 30 und 31 geschildert ist, und die moderne neuhöfische. Jene starb nicht aus, sondern wurde nur aus dem Mittelpunkt der Literatur verdrängt. Diese arbeitete sich erst allmählich (Eneide, Erec) zur Höhe hinan (Gottfried, K. v. Würzburg; Hausen, Reinmar, Neifen).

Die neuhöfische französische Literatur war beherrscht von Liebe, Minne und Minnedienst: diesem Problem waren die anderen angegliedert oder untergeordnet. In Deutschland erhob sich dagegen eine gewisse Reaktion. Es handelte sich darum, dies echt französische Problem aus dem Mittelpunkt der Kunst zu setzen. U. a. im Erec und in Hartmanns Liedern, in Wolframs Parzival und Wolframs Liede 5, 34 ff. spricht sich diese Reaktion deutlich aus. Walthers Lieder der ‚niederen' Minne gehören auch hierher. In Frankreich war schon Chrestien, besonders in seinen letzten Werken, mit solchen Gedanken vorangegangen. Diese Werke werden deshalb in Deutschland bearbeitet. Andererseits greift man auf den Gehalt der älteren deutschen Werke zurück, um ihren kräftigeren Geist der neuen Poesie einzuhauchen. Die Anmut, Feinheit und geistige Bildung, die die moderne Literatur enthielt, behielt man bei. Dichtungen wie der Iwein, der Parzival von B. III ab, auch Willehalm sind das Ergebnis. Wie sehr gerade Wolframs Poesie Modernes und Altheimisches verschmilzt, fühlt ein jeder. Auf der Gegenseite stehen Gottfried und Reinmar der Alte.

Auch die Metrik macht die Reaktion mit und erzeugt dadurch einen dritten Stil, den man den archaisierenden nennen kann, sofern man aus dem Worte den Beigeschmack des Antiquarischen wegdenkt. Die Reaktion setzt bei Hartmann vor dem Erec ein: im Iwein hat er seinen neuen Stil. In der Lyrik ist die Absicht, metrische Opposition zu machen, bei Walther erkennbar. Die sog. mittelhochdeutschen Daktylen hängen zum Teil gewiß mit derartigen Bestrebungen zusammen. Auf der Gegenseite stehen Gottfried und Reinmar der Alte auch im Metrischen.

Die Reimpaare der höfischen Erzählung und die Minnelyrik werden zuerst von der Reform betroffen. Ihre Wirkungen greifen bald weiter. Im

Osten Deutschlands war eine neue Kunst erblüht. Epische Lieder, strophisch und gesungen, wie man später das Eckenlied und jüngere Hildebrandslied sang, hatten sich dort von alter Zeit her gehalten. Alte Nibelungenlieder waren in dieser gedrungenen, altheimischen Form entstanden, sicherlich gesungen. Denn dem Geschmack jener Zeit verschlug es nichts, Hunderte von Langversen oder Strophen nach derselben einfachen Melodie anzuhören. Vgl. die Vortragsweise der altfranzösischen Chansons de geste, der serbischen Epik (oben S. 183 f.).

Von einem Dichter der modernen Zeit bearbeitet und umgearbeitet tritt der alte Stoff ans Licht. So viel Altes der Archetypus unserer Handschriften enthalten haben mag, das Ganze ist ein modernes Werk. Es spiegelt die Zeit, in der das politische Gefüge des Reiches auseinanderging und in der die Kultur des 11./12. mit der des 12./13. Jahrhunderts rang. Wie es vorliegt, hat man es gewiß gelesen. Wohl unter dem Einfluß des höfischen Romans, der sicher gelesen wurde, hat die alte Strophe ihre Melodie eingebüßt.[1]) Wieder hat eine Entwicklung eingesetzt, die eine geschlossene Form auflöst und den Rhythmus dem Prosaakzent zutreibt. Wir werden sehen, wie weit sie wirkte. Das Nibelungenlied ist epochemachend gewesen: die Gudrun und andere Epen folgten ihm nach.

Die älteren Bestandteile des Nibelungenliedes gehören nach Sievers zum beginnenden neuhöfischen Stil: das alternierende Versideal hat sichtlich eingewirkt. Aber schwerlich dürfen wir diese Weiterentwicklung unmittelbar auf Rechnung des französischen Einflusses setzen: das Vorbild Veldekes und anderer gleichzeitiger Dichter erklärt sie wohl zur Genüge. Der jüngere Bearbeiter scheint zu archaisieren.

Wolfram lernte das Nibelungenlied kennen, in ihm eine nationale, strophische Epik. Er hat diese Technik, wie es scheint, mit bewußter Kunst aufgegriffen. Im Titurel, der sich gegen den modischen Minnedienst des Ritters richtet, hat er aus ihr, wie ich vermute, einen archaisierenden Stil herausgebildet, der den oben S. 261 erwähnten Erscheinungen an die Seite gesetzt werden darf.

Das gesungene epische Lied blieb daneben bestehen. Vermutlich ist auch hier der altheimische Stil durch den modernen verändert worden. Das Eckenlied, das doch wohl gesungen wurde, bietet jedenfalls ein Beispiel der neuen Kunst.

Wie auf das Epos so wirkte der neue höfische Stil endlich auch auf die kirchliche Dichtung, deren Tradition bis ins 9. Jahrhundert zurückgeht. Werke wie Konrads von Fußesbrunnen ‚Kindheit Jesu' und Konrads von Heimesfurt ‚Himmelfahrt der Maria' und ‚Urstende' sind hier zu nennen. Geistliche Lyrik und Spruchdichtung folgten.

Nachdem das Wohlgefallen an der neuen, glätteren Form allgemein geworden war, griff man zurück. Was von Denkmälern der frühmittelhoch-

[1]) Vgl. oben S. 185.

deutschen Poesie noch lebenskräftig schien, wurde metrisch modernisiert. So namentlich Dichtungen, die das Abenteuerliche darstellten: Alexander, Herzog Ernst, Eilharts Tristan, Reinhart Fuchs sind die bekanntesten Beispiele.

Die metrischen Neuerungen gehen auf diese Art schließlich in die Formen aller literarischen Gattungen über und es entsteht eine große Zahl von Stilarten. Die Aufgabe künftiger Forschung ist es, sie im einzelnen zu scheiden. Die Autorität der für ihre Zeit hochbedeutsamen Lachmannischen Metrik, seit H. Pauls einschneidender Kritik nunmehr wohl fast überall preisgegeben, hat lange verhindert, die Verschiedenheiten des mittelhochdeutschen Versbaus anzuerkennen und zu würdigen.

Dreizehn Punkte sind es, an denen sich die neue Technik offenbart. Sie sollen der folgenden Darstellung zur Richtschnur dienen.

1. Beseitigung der Senkungsüberfüllung, d. h. von ⏑ X X X ... < * ⏑ ⏑ ⏑ bezw. im ‚Auftakt' ... X X X X⏑ < *(⏑) ⏑ ⏑ ⏑; Reduktion der Senkung auf ⏑ X (X) bezw. im ‚Auftakt' (X X) X ⏑.

2. Regulierung der Senkungsauflösung, d. h. Vermeidung von – X und Streben nach ⏑ X, ⏑ und X getrennt durch phonetisch einfache Konsonanz (Lachmanns ‚Verschleifbarkeit').

3. Beschränkung der Auflösung überhaupt.

4. Regulierung des Verseingangs. ‚Eingangspause' entweder durchgeführt oder nur an korrespondierenden Stellen der Strophen gesetzt oder ausgefüllt, zunächst noch öfter mit zwei Silben, dann streng mit einer. Infolge davon entstehen neben deutlich steigenden Metren (X⏑) auch fallende (⏑X), die es ehedem nicht gab.

5. Beschränkung der Zusammenziehung im Versinnern (vom katalektischen Schluß * ⏑ ⏑ ist also abzusehen). Zunächst dahin, daß mehr als eine Hebung = * ⏑ im Verse vermieden wird. Später Beseitigung von * ⏑ überhaupt, bis auf wenige typische Fälle.

6. Bevorzugung des stumpfen Ausgangs im Reimpaar (Kochendörffer, Z. f. d. A. 35, 291).

7. Zunahme der metrischen Drückung. Vgl. S. 209.

8. Abdämpfung der typischen Abstufung oder Beseitigung derselben durch andere Füllung des Verses; dadurch Entstehung weniger oder mehr gleichschwebender (‚monopodischer') Metra.

9. Reinigung des Reims (E. Schröder, Anegenge S. 20 f.).

10. Gebrauch vierhebiger klingender Reihen (nach romanischem Muster).

11. Aufgeben der Laissengliederung in der gesprochenen Reimversdichtung. Vgl. oben S. 253.

12. Gebrauch kunstvoller Strophen- und Reimarten.

13. Vordringen der Gesätz-, Ketten- und Reihenbrechung, zuerst gewöhnlich der halben, dann der ganzen. Vgl. oben S. 190. —

[1]) Vgl. Paul, Grdr.[2] II, S. 78 ff.; Saran, Rhythmus des frz. Verses S. 127 ff.

Man beachte zu Nr. 2: Die Form, welche die Senkungsauflösung im guten Mittelhochdeutschen sprachlich haben darf, ist wohl im wesentlichen dieselbe, die C. Kraus für Reinbots Georg ermittelt hat (Metr. Unters. über R. G., Abh. d. Gött. Ges., N. F. VI, 1 S. 151). Bei Reinbot kann zweisilbige Senkung gebildet werden:

1. von jeder beliebigen unbetonten, vokalisch auslautenden Endsilbe + unbetonter oder schwachbetonter Silbe: *möhte ver-, wære niht, blâse nâch, Apóllo durch*;

2. von unbetontem *-e* + Konsonant, wofern die folgende Senkungssilbe

a) vokalisch anlautet: *gelóuben an, máchen ein, sâhen in, gíltet ie, líbes ein*,

b) mit demselben Konsonanten anlautet, mit dem die vorhergehende Senkungssilbe schloß, so daß phonetisch in Wirklichkeit nur ein Konsonant die beiden Silben trennt: *enbíutet dir, lóptet daz, möhtet den, búoches sol*;

3. durch zwei unbetonte End- oder Anfangssilben ein und desselben Wortes, falls sie nur durch einfache Konsonanz getrennt sind: *kéiserîn, éwigen, hérzogen, Gámurets*;

4. durch ein zweisilbiges, schwachtoniges Wort, wenn die folgende Hebung vokalisch anlautet: *oder íe, über ál, under ín, iuwer áller*.

Von den Fällen von Nr. 2 sind wahrscheinlich viele phonetisch einsilbig zu sprechen. Für sicher einsilbig hält Kraus die Fälle von Nr. 4. Genauere Untersuchungen für einzelne Dichter unter Berücksichtigung ihrer historischen Stellung sind erwünscht. —

Zu Nr. 5: Die typischen Fälle, in denen Zusammenziehung länger, im Sprechvers sogar noch bei Konrad von Würzburg, geduldet[1]) wird, sind (Wilm. Walth.[2] S. 46, Jänicke, Z. f. d. A. 16, 402 ff., Haupt, Engelh. 366, Kraus, Z. f. d. A. 47, 313):

Komposita: *zórnrède, línwât, úrsprinc*;

Worte mit schweren Ableitungssilben: *billîch, ármuot, nôthâfte, rîhtære, dúrftige, pfénninge*. Dazu Fälle wie: *wárkûs, Ártûs, bischôves*;

vor *oder, unde* besonders gern in Begriffspaaren: *kált òder warm, mán ùnde wîp*;

vor scharfem syntaktischen Einschnitt: *wíe, wér óde waz*; *lieber gót, wís im bî*; *er sî árm, ér sî rîch*;

in Versschlüssen bei Konrad von Würzburg, wie: *zwéi jâr, sprách ér, brôt áz*, wo beide Worte eng zusammengehören. —

Zu Nr. 7: Metrische Drückung ist immer nur möglich, wenn irgendwo zwei Silben akzentuell gleich oder fast gleich sind. Vgl. oben S. 208 f.[2])

Deshalb ist sie auch in der guten Zeit besonders häufig in Fällen, wo sich zwei Silben schon im reinen Akzent nahe stehen, d. h. in Worten mit schweren Ableitungssilben und in Kompositen: *rîchtûom, rîchhéit, billîche, fürstínne, tischlächen, herbérge*. Diese Fälle an allen Stellen des

[1]) Vgl. oben S. 175. R. BRENDEL (oben S. 178), S. 33 f.

[2]) F. ZARNCKE, Nib.L. S. CVII f.

Verses, wenngleich besonders gern im Anfang. Hierher gehören auch, wenngleich in anderer Weise: *únwizzénde, úrloubés, úrlœsúnge, kúrzwîlé, únsœlíge* (Zarncke a. a. O., Wilm. Walth.[2] S. 44, Martin, Wolfr. II, LXXX). Vgl. dazu S. 58 f. Rhythmisch begründet ist die Drückung im Versanfang, wenn die gedrückte Silbe Eingangssenkung ist; hier kommen schwerere Fälle vor, die im Versinnern im allgemeinen nicht gestattet sind: *beitét, singét, disé* (Wilm. Walth.[2] S. 44, Roethe, Reinmar v. Zw. S. 386, Jen. Hs. II, 143). Vgl. Saran, Rh. d. frz. Verses S. 324 f., Jen. Hs. II, S. 138. Oben S. 160.

§ 33.

Die mittelhochdeutschen Reimpaare (Erzählung).

Die weltlich-höfische Lesepoesie in Reimpaaren wurde zuerst von der Reform betroffen. Vorbild war der altfranzösische Achtsilbler, der Erzählervers der höfischen Dichter. Sein Metrum ist: X ⏑ X ⏑ X ⏑ X ⏑ (X), d. h. vierhebig stumpf im Wechsel mit vierhebig klingend.

Z. B. Yvain 1 ff. *Artus, li buens rois de Bretaingne,*
la cui proesce nos ansaingne
Que nos soiiens preu et cortois,
tint cort si riche come rois.

Der vierhebig klingende Schluß ist zu beachten. Er geht nicht auf die katalektische Form * ⏑ ⏓ zurück, sondern auf * . . ⏑ ⏑.

Am ‚König Rother' haben wir gesehen, wie frei die Technik im 12. Jahrhundert geworden war. Einige der älteren neuhöfischen Dichter zeigen den Beginn der neuen Kunst (Übergangsstil). Im Grafen Rudolf (um 1170) ist Überfüllung der Senkung kaum mehr vorhanden, wenngleich Auflösung der Hebung und Senkung, letztere auch in der Form – X, noch sehr beliebt ist,[1]) überhaupt die ältere Technik noch durchaus herrscht. Auch der dreisilbige ‚Auftakt' ist sehr selten. Eingangspause 28,5%, einsilbige Eingangssenkung ca. 45,5%, zweisilbige 15%, dreisilbige selten. Hinsichtlich der Zusammenziehung steht — bei verschwindend wenig Ausnahmen — der Gebrauch fest: mehr als eine überdehnte Silbe darf in einem Vers nicht stehen, den Ausgang * ⏑ ⏓ eventuell ausgenommen.[2]) Die Reime sind zu 47% klingend und zu 85,3% rein, wenn der Dialekt beachtet wird. Bei den unreinen wirkt deutlich die alte Assonanzregel[3]) nach. Metrische Drückung, selbst leichter Art, ist selten, Kettenbrechung häufig; sogar Beispiele von Reihenbrechung.[4]) Eilharts Gedicht, Pilatus, Athis und Prophilias, Crescentia und Ägidius gehören ihrer Technik nach[5]) in die Nähe des Grafen Rudolf.

Der Vater der neuen Verskunst war, auch nach der Meinung der Zeitgenossen, Heinrich von Veldeke in der Eneide (im wesentlichen fertig

[1]) Bethmann, Palästra XXX, 64 ff.
[2]) Ebenda S. 72.
[3]) Oben S. 253.
[4]) Bethmann S. 76.
[5]) W. Grimm, Rud. S. 13, Lm. Nib. S. 4.

1174, ganz vollendet 1183, herausgegeben 1188/89). Rudolf von Ems sagt an der bekannten (vgl. Beitr. 29, 423) Stelle von ihm:

von Veldecke der wîse man,
der rechter rîme alrêrst began,

d. h. er machte zuerst ‚richtige Reimverse', richtig sowohl dem Metrum wie dem Reime nach. Vor allem wird die Silbenzahl eingeschränkt: Senkungsüberfüllung scheint gar nicht mehr oder doch verschwindend selten (Vers 9866) vorhanden zu sein. Auflösung ist in der Senkung sehr selten: Behaghel nimmt, allerdings kaum mit Recht, nur den Fall *-ege(n)*, *-eger* an,[1] d. h. den leichtesten, den man sich denken kann und den auch Lachmann zuließ. Dreisilbige Eingangssenkung verschwindend selten, zweisilbige 6—7%.[2] Zusammenziehung häufig, selbst mehrmals hintereinander.[3] Klingende Verse 40%.[4] Metrische Drückung der Form *dichté*, *allés* wohl nur im Versanfang; die leichtere *herbérge* auch im Innern.[5] Die typische Hebungsabstufung ist noch durchzufühlen. Behaghel bemerkt ausdrücklich, daß die Metrik Veldekes durch die ‚Hebungsfähigkeit' logisch ganz unbetonter Silben ein eigentümliches Gepräge erhalte. Aber sie ist sehr gedämpft. Der Reim ist mit seltenen Ausnahmen rein, die Kettenbrechung ziemlich weit durchgeführt; Reihenbrechung gibt es nicht, denn die Fälle mit *daz*[6] gehören schwerlich her.

Vgl. En. 6029 ff. *Dòe der hélet lússâm*
tòe der bórch geváren quâm
Der sképmœede Énêàs, ||
tòe den sélven stónden wàs
Der kóninc ût der bórch kòmen,
àls wir wále hân vernómen,
Met grœten fróuden ènde spéle. ||
do geságens állenthálben vêle
Hútten ènd getélde
an der wésen end àn den vélde
Bt der Tîver an éine sîde. ||

Hartmann von Aue, der zwischen 1180—1203 dichtet, hält sich im Anfange seines Dichtens, im sog. I. Büchlein (Vers 1—1644. Der Rest, das künstlich gereimte Schlußgedicht, gehört ihm nicht) ganz an das Ideal des alternierenden Verses.

Vers 1 ff. *Minne wältet grœzer kráft,* ||
wàn st wirt sígehâft
An túmben ùnd(e) an wîsen,
an júngen ùnd(e) an grîsen,
An ármen ùnd(e) an rîchen. ||

[1] Eneide S. CXVIII.
[2] BETHMANN S. 61.
[3] BEHAGHEL, Ausg. S. CXIX.
[4] BETHMANN S. 75.
[5] BEHAGHEL S. CXVII.
[6] Ebenda S. CXIX.

gàr gewálteclìchen
Betwánc sì èinen júngelìnc, ||
dàʒ er álliu sìniu dínc
Müos(e) in ìr gewált ergèben
ünd nâch ìr gebóte lēben,
Sȍ daʒ èr ze máʒ(e) ein wíp
durch schœ̀ne sínn(e) und dùrch ir líp
Mínnèn begünde. ||

Die Abstufung der Hebungen ist noch, aber wenig merklich. Hartmann meidet Auflösung, mehrsilbigen ‚Auftakt', Zusammenziehung; klingende Reime nur 26%.[1]) Denn das Büchlein ist eine Verherrlichung des Minnedienstes. Freilich hat der Anfänger noch nicht die Kraft, die Aufgabe zu lösen. Fast von hundert zu hundert Versen geht besonders in der Mitte — man kann es statistisch nachweisen[2]) — die Glätte des Verses zurück, so daß der Schluß unebener und altertümlicher ist als der Anfang.

Vers 1639 *Nû sáme dìch niht mȅre:* ||
ich bevílh dir ùnser ére,
Ùnser héil stȅt an dír. ||
nȕ solt dú, lȉp, hin zír
Ȕnser fúrsprèche sìn. ||
‚daʒ tùon ich gérne, hȅrze mìn'.

Der Versbau des Erec ist weit weniger glatt. Im I. Büchlein etwa 24,63% Zusammenziehungen, im Erec 37,20%.[3]) Dazu 31% klingende Reime! Der Erec ist ein starker Protest gegen den Minnedienst. Im Gregor und Armen Heinrich nimmt die Zusammenziehung wieder ab (28,25% und 28,15%), im Iwein auffälligerweise wieder zu (32,61%). Der Grund liegt in einer stilistischen Wandlung,[4]) die bereits mit Vers 6000 des Erec fühlbar wird. „Die klingenden Schlüsse nehmen zu (und das ist doch sicher etwas Altertümliches) [Gregor. 36%];[1]) gewisse unter den Worten mit schwachem Eigenton, z. B. *er* und *sî*, gelten nicht mehr für ausreichend stark, um dem Reim zu genügen; der Dichter legt sich immer mehr Reserve auf, Satzpausen durch die fehlende Senkung zu kennzeichnen, kleine Wörtchen, die im speziellen Zusammenhang der Stelle aber gerade den Satzton tragen, in Hebung oder gar in beschwerte Hebung zu setzen und sie so aus dem allgemeinen Schema herauszuheben; der Dichter meidet fortan mehr oder weniger ängstlich Verschlüsse wie *búrc án, gást dár, getán íst* und vor allem *sách ích, slúoc ér, mác ér, bát ín, vánt mích*, weil die kleinen Formworte, sobald sie im Schatten des unmittelbar vorangehenden stärkeren Akzents stehen, ihm wie der älteren Technik nicht mehr die Kraft zu haben scheinen, um den Reim zu tragen. Der Gregor setzt das fort. Im Armen Heinrich beginnt die Wendung zu einer neuen Evolution, mit der Hartmann

[1]) Z. f. d. A. 35, 291.
[2]) Beitr. 24, 44 f.
[3]) Saran, H. v. A. als Lyriker, 1889, S. 51.
[4]) Zwierzina, Z. f. d. A. 45, 390.

im Iwein auf die Höhe seiner Technik gelangt. Die klingenden Verse werden wieder seltener [A. H. 33%],[1]) seltener sogar als in der ersten Hälfte des Erec, viel seltener als im Gregor: das war modern. Die kleinen Worte, denen im Tonfall der Typenrhythmik keine bevorzugte Stellung gegönnt war, kommen jetzt erst voll zu ihrem Rechte: die *er* und *sî*, die *in* und *mich*, die *hie* und *dâ*, die *ê* und *sît*, die *ie* und *nie* werden (was Gottfried dann genial fortsetzt) gegeneinander pointiert, tragen den Reim, tragen den Takt und nicht das grammatische Gewicht des Wortes, sondern die Deklamation entscheidet für oder gegen beschwerte Hebung: auch das ist modern [denn es dämpft das alte Hebungstypensystem ab!] .... Das Enjambement nimmt überhand, die Reime werden öfter und konsequenter gebrochen ..." Offenbar ein Tasten und Suchen nach einer neuen, der ‚neuhöfischen' nicht gleichen, ihr aber auch nicht abgewandten Kunst: Hartmann bildet sich seinen ‚archaisierenden' Stil.

Iw. 1 *Swer an rehte güete*
wendet sin gemüete,
Dem volget sœld(e) und êre. ||
des gît gewisse lêre
5 *Künec Ártûs der guote,* ||
der mit rîters muote
Nâch lobe kunde strîten. ||
er hât bî sînen zîten
Gelebet alsô schône, ||
10 *daz er der êren krône*
Dô trûoc und nóch sîn name treit. ||
des hábènt die wârhèit
Sîne lántliute: ||
sî jéhent er lèbe noch hiute.
15 *Er hât den lóp erworben,* ||
ist im der lîp erstorben,
Sô lebt doch iemèr sîn name. ||

Es fällt gegenüber den Versen der Eneide und des Büchleins auf, daß der Rhythmus weniger gleichmäßig dahinschwebt. Die alte Hebungsabstufung ist zwar ausgeglichen, aber die Verse sind etwas pointiert, daher in neuer, eigentümlicher Weise abgestuft (Sievers).[2]) Kettenbrechung findet sich sehr oft. Die Auflösungen, Eingangspausen, Zusammenziehungen erinnern an die alte Kunst. Doch nur 27% klingender Reime im Iwein.

Wolfram setzt im Parzival die Ausbildung des neuhöfischen Versstiles fort. Die Auflösung beschränkt er sehr[3]) und die Zusammenziehung läßt er viel seltener als Hartmann zu,[4]) ohne sie gerade zu meiden. Die Kettenbrechung ist, soviel ich sehe, reichlich und kunstgemäß verwendet. Charakteristisch ist für Wolfram, daß er auch Reihenbrechung kennt: z. B. 300, 11

[1]) Z. f. d. A. 35, 291.
[2]) Vgl. dazu die Abstufung in MF 217, 14.
[3]) MARTIN II, LXXVII.
[4]) Ebenda LXXVI.

Dô sprach er grüezenlîche dar
ze Parzivâl,| ders kleine war
Nam||. daz muost(e) et alsô sîn.
294, 9 f. *Den Wâleis twanc der minnen kraft*
swîgens:|Keie sînen schaft
Ûf zôch|| und vrumt(e) im einen swanc
anz houbet,| daz der helm erklanc.

Mehrfach ist sie, wie oben, mit der Kettenbrechung kombiniert, indem die Kette nicht auf der Lanke, sondern in der Fuge bricht. Z. B. noch 34, 10 f.

Den becher huop diu künegîn,
sî sprach:|‚lâ dir bevolhen sîn
Unsern gast:|| diu êre ist dîn'.[1])

Andererseits behandelt der Dichter die Eingangssenkung verhältnismäßig frei[2]) und stuft die Hebungen ab, wenngleich der ziemlich regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung die alten Typen merklich abdämpft. Im Reim ist er weniger genau als Hartmann: die alte Assonanzregel wirkt noch etwas nach.[3])

Einen archaisierenden Stil bildet sich Wolfram in der Titurelstrophe.

Über Wolfram hinaus, als Schüler Hartmanns, gelangt Gottfried von Straßburg († gegen 1210) zu seiner glänzenden Technik. Füllung der Eingangssenkung und Silbenalternation ist bei ihm Prinzip. Ausnahmen sind auf bestimmte Fälle beschränkt (besonders zusammengesetzte Worte). Der ‚Auftakt' ist aber noch oft zweisilbig.[4]) Der Reim ist von bewunderungswürdiger Reinheit. Der Rhythmus ist ‚ausgeglichen'.

Vers 243 ff. *Ein herr(e) in Parmenîe was,*
der jâr(e) ein kint, als ich ez las:
Der was, als uns diu wârhèit
an sîner âventiure seit,
Wol an gebürte künege gnôz,
an lande fürsten ebengrôz,
Des lîbes schœn(e) und wunneclîch,
getriuwe, küene, milte, rîch;
Und den er fröude solte tragen,|
den was der herr(e) in sînen tagen
Ein fröude berndiu sunne.|
er was der werld(e) ein wunne,
Der ritterscheft(e) ein lêre,|
sîner mâg(e) ein êre,
Sînes landes ein zuoversiht:|

Zur Charakteristik weiß aber auch Gottfried die Wirkung der altheimischen Abstufung mit der Glätte seines echt neuhöfischen Verses zu verbinden. Auch

[1]) Vgl. Martin S. LXXV.
[2]) Ebenda LXXX.
[3]) Ebenda LXXXI.
[4]) Ausg. von Bechstein[8] I S. XLIV.

er ‚archaisiert' einmal in der Einleitung.[1]) Brechung gibt es nur Vers 8. Die ‚Strophe' wird durch Akrostichon abgegrenzt, ähnlich wie bei Otfrid.

Trist. 1 *Gedæhte man ir ze gúote nïht,*
von dèn der wërlde gúot geschìht,
Sô wær(e)ez állez àlse níht,
swaz gúotes ìn der wërlt geschíht.
Der gúote màn, swaz dèr in gúot
und nìwan der wërlt ze gúote tùot,
Swer dàz iht ánders wàn in gúot
vernëmen wìl, | der míssetùot.

Konrad von Würzburg († 1270) ist der Vollender des neuhöfischen Stiles. Er braucht zwar den Versausgang ⏑ X wie seine Vorgänger als stumpfen Reim, aber im Versinnern ist bei ihm Auflösung so gut wie nicht vorhanden.[2]) Eingangssenkung fehlt zuweilen noch; Zusammenziehung kommt selten vor, nur in bestimmten Fällen. Seine Verse stehen dem Ideal des alternierenden Verses weitaus am nächsten.

Das Metrum des vorbildlichen französischen Achtsilblers wechselte mit vierhebig-stumpf und vierhebig-klingend. Vierhebig klingende Verse sind in den mittelhochdeutschen Reimpaaren zwar von Lachmann und seinen Nachfolgern nicht selten neben den normalen dreihebigen angenommen worden.[3]) Ich halte aber diese Annahme mit H. Paul[4]) für unerwiesen, lediglich gemacht im Interesse der überstrengen Lachmannischen Metrik. Die mittelhochdeutschen Dichter haben bei aller Anlehnung an ihr Vorbild den ererbten Wechsel von 4 und 3 ⏑ nicht aufgegeben. Nur eine sichere Ausnahme gibt es: Thomasin von Zirclaria im ‚Wälschen Gast' (gedichtet um 1215—16). Der Verfasser, von Geburt ein Italiener, hatte sich vor 1215 bereits in ‚wälschen' Dichtungen versucht. Von da übernahm er den vierhebig-klingenden Vers, um damit den dreihebig-klingenden zu ersetzen.

Z. B. 93 ff. *Du hâst dicke gern vernomen*
daz vón der wélhsch íst genómen,
Daz hánt bediutet tiusche líute.
dâ vón solt dú vernémen híute,
Ob dír ein wélhischer mán
líht ouch dés geságen kán
Tíuschen dáz dir müge gevállen. —

Diese Skizze bedarf noch sehr der Ergänzung und Berichtigung. Die metrischen Arbeiten, auf die sie sich stützen mußte, reichen selten hin, eine deutliche Vorstellung von der Technik eines Dichters zu gewinnen. Meist verraten sie auch Mangel rhythmischen Gefühls. Fast überall fehlt die Kenntnis der rhythmischen und metrischen Grundbegriffe.

[1]) SIEVERS, Festgabe f. Hildebrand, 1894, S. 14 f.

[2]) EDW. SCHRÖDER, Afda. 25, 366 ff.

[3]) Lm. z. Iw. 772. BEHAGHEL, Eneide CXIV u. a.

[4]) Grdr.[2] II, 79.

Hebungsverkürzung in Fällen wie ⏑ ⏓ X findet sich auch bei guten mittelhochdeutschen Dichtern. Z. B. Iw. 12, Armer Heinrich 24 *bî-tènde*; ferner *gó-tinne, wó-nùnge, má-nùnge, spé-hœre* (Vilm.-Grein § 62). Auch zweisilbige Formen der Typen ⏑ ⏔ : *zwî-vàlt, dî-sè* (Lm. z. Iw. 1069, Haupt z. Erec. 219 nehmen mit Unrecht Verderbnis an). Öfters in Fremdworten: *pá-làs, sá-mît, wá-làp*. Vgl. Paul, Grdr.² II S. 69 f. Die Fälle sind jedoch im allgemeinen sehr selten.

§ 34.

Lied und Spruch (Lyrik).

Die reiche metrische Entwicklung der mittelhochdeutschen Lyrik beruht, wie allgemein anerkannt ist, auf dem Einfluß der provenzalischen und französischen Singmusik, der Lyrik der Trobadors und Troubadours.

Diese romanischen Dichter brauchten kaum mehr Reihen als die deutschen: meist den Vierer, daneben den Sechser. Den Zweier darf man hier und da auch zulassen. Aber reich gegliedert waren die Strophen, kunstreich und vielverschlungen die Reime. Dabei war das Metrum aller Reimstücke streng alternierend und bestimmte den Rhythmus der Melodien. Denn diese wurden in Neumen (auf vier Linien, meist im Tenorschlüssel) notiert: über ihre Deutung gilt dasselbe, was oben über die Neumen der althochdeutschen Stücke gesagt ist. Die mensurale Interpretation, die bis vor wenigen Jahren noch allgemein üblich war, muß fern bleiben. Eine Anzahl solcher Lieder sind von mir in moderne Noten übertragen. Rh. d. frz. Verses, S. 75 ff. Man kann sich danach den Charakter des romanischen Liedes veranschaulichen.

Die deutschen Minnesänger und Spruchdichter haben diese ganze neue Kunst herübergenommen. Es lassen sich sogar Fälle nachweisen, in denen Deutsche romanische Originale nach Inhalt und Form übertragen haben. Die Musik hat gewiß dabei eine wichtige Rolle gespielt: sie hat den Prozeß völliger Aneignung beschleunigt. Denn wir sehen die Lyriker schneller und gründlicher ihren neuhöfischen Stil entwickeln, das Altheimische abstreifen. Die literarische Entwicklung spiegelt sich auch hier in der Metrik wieder. Ausgewählte Beispiele mögen den Verlauf darstellen. Im übrigen vgl. Beitr. 23, 42 ff., 24, 83 f., Rh. d. frz. V. § 5, Jenaer Hs. II, 1 ff., wo viele Beispiele analysiert und die Grundsätze der Analyse angegeben werden. Es sind dieselben, welche oben S. 168 f. besprochen sind. Nur fällt für die mittelhochdeutsche Lyrik vielleicht das ungerade Fußgeschlecht (⏑ : – = 1 : 2), wohl sicher der Ionikus weg. Einer, Dreier und Fünfer sind, soweit meine Erfahrung reicht, nicht nachweisbar, wenngleich Dreier und Fünfer an sich bei freierem deklamatorischen Vortrag nicht unmöglich wären. Vgl. unten. Zweier findet man selten.

Sozusagen für den Handgebrauch lassen sich folgende praktische Regeln aufstellen:

1. Bestimmung des Fußgeschlechts (– – oder – ∪). Sind in einem Tone die Binnensenkungen streng einsilbig, die Reihen‚auftakte' höchstens zweisilbig, so kann das Metrum spondeisch oder iambisch-trochäisch sein. Zweisilbige Senkung, dreisilbiger ‚Reihenauftakt' beweisen geraden Fuß (⏑ – = ⏑ ∪ ∪; über ∪ ∪ ∪ ⏑ oben S. 178). Ich setze überall Spondeus an, ohne dreiteilige Rhythmen zu leugnen.

2. Die Reihenlänge. Meist ist jedes Reimstück gleich einer rhythmischen Reihe, Lieder mit vielen kurzen Reimstückchen ausgenommen. Der Reim trifft dann Lanke oder Kehre. Aber:

a) Reimzeilen über sechs Hebungen müssen geteilt werden, da der Sechser die längste mögliche metrische Reihe ist. In solchen Fällen entstehen reimlose Reihen, die ‚Waisen' heißen, wenn sie deutlich selbständig sind.

b) zwei zweihebige Reimstücke hintereinander müssen zum Vierer, zwei- und vierhebige meist auch zum Sechser vereinigt werden. Dann entstehen ‚Binnenreime'. Der alleinstehende Zweier ist möglichst zu meiden. Er macht sich wohl meist durch eigene Versmelodie erkennbar, während der scheinbare Zweier mit Nachbarreihen die typischen Vierer- oder Sechsermelodien herstellt. Nämlich

und

nebst eventuellen Kürzungen am Ende.

c) Für die mittelhochdeutsche Lyrik unserer Zeit läßt sich nur der Vierer und Sechser, dazu der Zweier erweisen bezw. wahrscheinlich machen. Diese Reihen sind also in den Texten durch Annahme von ‚Zusammenziehung' und ‚rhythmischer Pause', geeignete Teilung scheinbar überlanger Reimzeilen, Verbindung zu kurzer Reimstücke herzustellen.

d) Sechser mit Fuge nach der dritten Hebung gibt es nicht. Der Sechser gliedert sich nur nach 2 + 4 oder, dies sehr selten, 4 + 2. Scheinbare Sechser der ersten Art müssen als Doppelvierer mit Katalexe gedeutet werden.

e) Der Reihenschluß ist im Texte meist deutlich, die Fuge im Text selten scharf ausgeprägt. Am Reihenschluß ist Hiatus erlaubt. Schwächung oder gar Verdeckung der Lanke (dann fehlt der Reim) ist immerhin nicht selten.

3. Die Kette.

a) Eine Reihe darf in den geschlossenen Formen der mittelhochdeutschen Lyrik nie allein stehen: mindestens zwei müssen sich zur Kette verbinden. Doch kommen auch viele Formen nach a—a'—b, a—a'—a'—b vor. Wiederholung der Hinterreihe (a—b—b' u. s. w.) ist nicht nachweisbar.

b) Die Kette läßt sich unter Berücksichtigung des Reimgebäudes und der Sinnesgliederung meist leicht abgrenzen. Auch die Vergleichung aller Strophen eines Tones fördert. Doch verschleiert auch in der gesungenen

Lyrik nicht selten die ‚Brechung' das metrische Grundschema. In solchen Fällen würde nur die Melodie Sicherheit geben. Leider haben wir erst aus dem 13. Jahrhundert Melodien deutscher Lyriker.

4. Die Strophe. Stropfen von je einer Kette gibt es in dieser Zeit nicht. Meist umfaßt die Strophe drei, vier, fünf und mehr Ketten.

5. Die Entsprechung der Strophen braucht sich nicht bis ins einzelne (Sinnesgliederung, Auflösung, Zusammenziehung, Eingangspause u. a.) zu erstrecken, doch ist oft das Streben erkennbar, genaue Entsprechung durchzuführen (Jen. Hs. II, S. 146).

6. Beim Druck von Liedern setze man streng nur eine Reihe auf die Zeile. Die Kette beginne mit großem Buchstaben, das Gesätz mit fettem großen Buchstaben.

7. Die Texte der Lieder in den kritischen Ausgaben sind nicht nach diesem Prinzip eingerichtet. Sie bedürfen daher in jedem Falle erst einer genauen rhythmischen Deutung und Einteilung. Wer diese unterläßt und irgendwelche Untersuchungen auf die Druckzeilen gründet, macht einen methodischen Fehler.

8. Die übliche Schematisierung von Strophen nach Hebungszahl und Reimart, z. B. 4a, 3b⏑, 4a, 3b⏑ u. s. w. hat rhythmisch wenig Wert. Sie ist durch Übertragungen, wie sie unten nach Vorgang der griechischen Metrik gegeben werden, zu ersetzen.

9. Hebungsverkürzung und Senkungsüberfüllung kommen in der Lyrik nie vor. Sie sind immer Kennzeichen des sprechmäßigen, vielleicht auch aödischen (oben S. 183) Rhythmus.

10. An den Schlüssen der Reimstücke ist Dehnung (bezw. Fermate) wohl nicht selten verwendet worden. Vgl. Jen. Hs. II, S. 112; unten S. 286 Fußn. 1.

Man wird finden, daß Minnelieder, nach diesen Regeln rhythmisiert, ein Musikmetrum bekommen, das dem allgemeinen Eindruck nach der orchestischen Rhythmusart nahe steht. Der Charakter dieser Lyrik wäre darnach rhythmisch etwa der des schlichten Liedes, so wie es unsere Volks- und Kommersliedersammlungen mit Vorliebe bieten. Ich glaube indes doch nicht, daß der Charakter aller mittelhochdeutschen Lyrik so gewesen ist. Lieder wie z. B. Hausen MF 42, 1 ff. 45, 37 ff. u. a. m. haben, äußerlich schon durch Reimgebäude und Brechungen, so lebhafte und ungezwungene Bewegung, daß sie der Sänger schwerlich rhythmisch so streng, wie es obige Regeln fordern, gesungen haben kann. Das gilt noch mehr von Walthers Sprüchen, überhaupt der didaktischen Gattung. Auch Walthers Elegie kann ich mir kaum anders vorstellen als in einer Art von aödischem Rhythmus (vgl. oben S. 183). Es kommt dazu, daß der Rhythmus des mittelalterlichen Liedes im 15. Jahrhundert nachweisbar ganz nach der Seite des Deklamatorischen hin vorgerückt ist, eine Entwicklung, der die Mensuralnotation sehr entgegenkam — oder aber umgekehrt, deren notwendige Folge ihr Gebrauch war. Moderne Taktnotierung, taktmäßiger Rhythmus darf in jenen mensural geschriebenen Weisen nicht gesucht werden. Der Charakter

des mehrstimmigen Liedes bleibt im 16., ja vielfach auch im 17. Jahrhundert derselbe: die Werke von Meistern wie Schütz, Prätorius, Eccard zeigen das.[1]) Und auch das einstimmige Lied trägt diesen Charakter. Ein weitbekanntes und weitwirkendes Beispiel sind die Lobwasserschen Psalmen (nach Marot-Bèze und nach französischen Melodien, zum Teil von Goudimel). Deren wirklichen, nicht selten recht frei bewegten musikmetrischen Rhythmus würde man aus den Texten allein nicht immer ermitteln können. Vgl. Rh. d. frz. V. S. 162. Auch der späte Meistergesang, in dem sicherlich viel alte Tradition weiterlebt, gehört hierher. Vgl. ebd. S. 146 ff. Es ist nun doch wahrscheinlich, daß diese freiere rhythmische Bewegung nicht erst im 15. Jahrhundert, sondern bereits im 14./13. oder gar 12. Jahrhundert einsetzt: das monodische Lied neigt ohnehin immer zu ihr,[2]) und die Stilarten der Dichter sind, je nach ihrem Temperament, sehr verschieden.

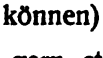
Kennt schon das Minnelied des 12./13. Jahrhunderts den freien, deklamatorischen Stil des 15./16. Jahrhunderts, sei es auch nur erst in bescheidenen Anfängen, so läßt sich der wirkliche, musik-metrische Rhythmus eines mittelhochdeutschen Minneliedes nicht mit völliger Sicherheit aus den Texten ermitteln. Meine metrischen Schemata sind dann, genau verstanden, den wirklichen Metren der lebendigen Lieder nicht völlig adäquat, um so weniger, je mehr sich ein solches Lied dem freien Rhythmus der Kompositionen der späteren Jahrhunderte nähert. Sie stehen dem wirklichen Rhythmus des ganzen Kunstwerks ja immer noch sehr viel näher als ähnliche Schematisierungen moderner Liedertexte. Denn wie Rh. d. frz. Verses § 3 gezeigt ist, übt das Textmetrum in neumierten und mensurierten Kompositionen einen sehr starken Einfluß aus, weit größeren als in taktmäßig notierten. Aber volle Sicherheit im einzelnen gewährt die Versmetrik doch nicht. Hier kann nur der Musikhistoriker helfen. Es gilt den Liedstil ganzer Zeiten zu erforschen, aus Zeugnissen den Charakter zeitgenössischer Lieder zu ermitteln. Übertragungen neumierter Melodien in mensurierte Übergangsnotationen (mensurierte Neumen u. dgl.) werden vermutlich besonders gute Dienste leisten.

Aber die metrischen Schemata haben doch einen, in der Natur dieser Metren wohl begründeten Wert. Sie geben — wie vermutlich auch die der griechischen Chorlieder — mindestens das Urmetrum an, auf das jede metrische Komposition, sie sei sprech- oder musikmetrisch, bezogen werden muß, wenn man ihren Bau, ihren Rhythmus wissenschaftlich verstehen will. Ich betone: bezogen werden. Denn nach den Darlegungen der S. 136 f. darf an eine historische Ableitung ganzer Strophenformen aus diesen ‚Urmetren' nur bei sehr wenigen, einfachen Gebilden gedacht werden; die meisten sind eben freie Schöpfungen aus vorhandenen Elementen oder Entlehnungen aus fremden Literaturen. Aber, wie viel

[1]) Vgl. Rh. d. frz. Verses 52 ff., 91 ff.

[2]) Vgl. oben S. 182 f.

Urmetrisches der Rhythmus eines bestimmten Minneliedes enthält, wie viel Akzentuelles sich einmischt, ist eine Frage, die erst dann beantwortet werden kann, wenn man das Urmetrum bestimmt hat. Für die Bestimmung desselben hilft neben der Textanalyse vor allem Kenntnis der allgemeinen Rhythmik. Ohne sie tappt man völlig im Dunkeln, und keine rein historische Kenntnis kann sie ersetzen.

Ich glaube nun allerdings, daß das Lied des 12./13. Jahrhunderts das Urmetrum meist noch ziemlich unversehrt enthält, je älter und je weniger didaktisch-politisch die Texte sind, um so mehr. Für diese Zeit haben daher, wie ich glaube, meine Schemata auch einigen absoluten Wert, jedenfalls ungleich mehr, als sie für Lieder des 15./16. Jahrhunderts haben würden. Ebendeshalb fallen ja die Werke dieser letzten Periode aus der Verslehre heraus und in die musikalische Rhythmik. Auch vergesse man nicht, daß in neumierten und mensurierten Liedern gewisse Bestandteile der Textrhythmen nicht angegriffen werden dürfen. Es bleiben die urmetrische Ordnung und Zahl der wichtigeren Einschnitte und die Zahl der Hebungen des Versinnern; die akzentuelle Alteration erstreckt sich nur auf die Silbenzeiten, die rhythmischen Pausen (die reduziert, weggelassen oder verlängert werden können) und die Reihen- bezw. Bundschlüsse und -anfänge. Also es wird gern statt einmal  oder oder u.s.w. gesetzt, ein Schluß in , in verwandelt, überlange Werte eingeführt u. a. m. Man vergleiche die vereinfachten Melodien im Rh. d. frz. Verses S. 62 f., 92 ff. mit dem Tenor der Originale um zu verstehen, wie im 15./16. Jahrhundert die Dinge liegen.

Von demselben Gesichtspunkt aus sind auch die rhythmisch genau bestimmten Notierungen im II. Band der Jenaer Hs. zu beurteilen: sie geben die betreffenden Lieder ihrem urmetrischen Charakter nach und lassen es dahingestellt, wie weit davon im einzelnen Falle nach dem Sprachakzent zu abgewichen werden muß. Vgl. ebd. S. 110 f. —

Die moderne Minnelyrik und Sirventespoesie traf in Deutschland auf eine blühende Liebeslyrik, die von Minne und Minnedienst nichts wußte, und auf eine Spruchdichtung. Vertreter dieser altheimischen Art sind der Kürenberger und Anonymus Spervogel. Altes und Neues berührt und verbindet sich. Es entstehen zunächst Lieder, die nach Inhalt und Form vermitteln.

Man vermeidet die Zusammenziehung (Katalexe... ⏑ ⏓ ausgenommen) und dämpft die Abstufung, behält aber sonst die alte Technik bei: z. B. MF 3, 17

Mich dunket niht so guotes
noch sô lobesam
Sô diu liehte rôse
und diu minne mînes man.
Diu kleinen vogellîn
diu singent in dem walde:

dêst mengem herzen liep.
Mir enkome mîn holder geselle,
in hân der sumerwunne niet.

Metrum.

I, 1. – ⏑̀ – ⏑́ – ⏑́ ⏑̀ | ⏑̀ – ⏑́ – ⏑̀ ⏑̀
2. ⏑̀ – ⏑́ – ⏑́ ⏑̀ | ⏑⏑ ⏑́ – ⏑̀ – ⏑́ ⏑̄
II, 3. – ⏑́ – ⏑́ – ⏑̀ ⏑̄ | – ⏑́ – ⏑̀ – ⏑́ ⏑̀ |
– ⏑́ – ⏑̏ – ⏑́ ⏑̄
4. ⏑⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑̏ ⏑⏑ ⏑́ ⏑̀ | – ⏑̀ – ⏑́ – ⏑̏ – ⏑́

Reimgebäude:	Versmelodie:	
w—a	× · · ·	(1. 3. 6. 8)
w—a. / w—w'—b	· · ·	(2. 4. 5. 7)
w—b.	× · · ·	(9)

Die Abstufung der Hebungen wird ganz abgedämpft im Tagelied Dietmars von Aist. Zusammenziehung fehlt auch. MF 39, 18 ff.

‚Slâfst du, friedel ziere? ||
wan weckt uns leider schiere
Ein vogelîn sô wol getân; ||
daz ist der linden an daz zwî gegân.‘
‚Ich was vil sanft(e) entslâfen:
nû rüefestú, kint, wâfen.
Liep âne leit mac niht gesîn. ||
swaz dû gebiutst, daz leist(e) ich, friundîn mîn.‘
Diu frouwe begunde weinen. ||
‚du rîtst hinnen und lâst mich einen.
Wenne wilt du wider her zuo mir?
owê, du füerst mîn fröide samet dir.‘[1])

Versmelodie:

· · ·
× · ·
× · · ·
× · · ·

Metrum: 1. ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ ⏑̀ | – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ ⏑̀
2. – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑̏ | – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ ⏑̄

Reim: a—a.
b—b.

[1]) Vgl. SIEVERS, Sprachmelod. S. 35.

Man beachte die metrischen Drückungen, die den Rhythmus einebnen. Dazu die schweren Senkungen.

In diesem Liede ist außerdem die Eingangssenkung (zweimal ausgenommen) ausgefüllt, wenngleich noch zweimal schwer zweisilbig. In den Liedern Hartmanns von Aue fehlt Zusammenziehung ganz; Abstufung tritt sehr zurück, bis MF 205, 1. 209, 25. 211, 20. 218, 5 der gleichschwebende Rhythmus erreicht ist. Nebenher vollzieht sich die Regelung der Eingangssenkung so entschieden und deutlich, daß man ihr Vordringen geradezu zur Chronologie benutzen kann.[1]) Hartmann beschränkt die Eingangspause zunächst auf Stellen, wo sie die Deklamation besonders unterstützt. Dann stellt er strenge Entsprechung durch alle Strophen eines Tones her. Endlich schließt er Eingangspause ganz aus. Während das älteste seiner Lieder (MF 216, 1) in 46, 42% der Reihen ‚Eingangspause' hat, ist sein letztes (218, 5) völlig regelmäßig ‚auftaktig'.

MF 218, 5: *Ich var mit iuwern hulden, herren unde mâge:*
liut únde lant diu müezen sælic sîn.
Es ist unnôt daz iemen mîner verte vrâge:
ich sage wol für wâr die reise mîn.
Mich vienc diu Minn(e) und lie mich varn
ûf mîne sicherheit.
Nû hât sî mir enboten bî
ir liebe daz ich var.
Ez ist unwendic, ich muoz endelîchen dar:
wie kûm(e) ich briche mîne triuw(e) und mînen eit!

Metrum:

I, 1. – ´ – ´ – ´ – ´ – ´ – ´ ∪ | ∪ ´ – ´ – ´ – ´ – ´ – ⏑ ×
2. – ´ – ´ – ´ – ´ – ´ – ´ ∪ | ∪ ´ – ´ – ´ – ´ – ´ – ⏑ ×
II, 3. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ⏑ ×
4. – ´ – ´ – ´ – ´ ⋮ – ´ – ´ – ⏑ ×
5. – ´ – ´ – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´ – ´ – ´

Reimgebäude: a—b
a—b.
w—c
w—d
d—c.

Die Geschichte der Auflösung ist noch nicht klar. Kürenberger hat sie sehr selten.[2]) Im Reime begegnet die Auflösung bei ihm überhaupt nicht.[3]) Hartmann braucht sie im Versinnern auch selten, dagegen häufig im stumpfen Reime ⏑ ´ = ∪ ´ ×.

Und hier (*sâge* : *klâge* u. s. w.) ist sie bei den besten Minnesingern beliebt: Morungen, Reinmar, Walther, Neidhart, Hartmann. Wilmanns sieht

[1]) Saran, Beitr. 23, 98 ff.
[2]) Wilmanns, Unters. zur mhd. Metr. S. 120.
[3]) Ebenda S. 103.

darin — ob mit Recht? — eine Nachbildung des romanischen weiblichen Versschlusses ´ ⏑, der ja dem männlichen ‚gleich gerechnet' wird. Später wird Auflösung aber auch an dieser Stelle gemieden (Konrad v. Würzburg, Gottfried v. Neifen) bezw. fehlt ganz (Schenke v. Landegge).[1]) Im allgemeinen scheint den Minnesang eine schon im Anfang starke, später noch zunehmende Abneigung gegen die Auflösung (besonders der Senkung, dann auch Hebung) zu durchziehen. Bei Konrad v. Würzburg ist sie ganz deutlich.

Jeder Dichter schließt also mit dem alternierend-akzentuierenden Versideal in besonderer Weise seinen Kompromiß. Hartmann meidet Auflösung und beseitigt Zusammenziehung von Anfang an; ebenso dämpft er die Abstufung ab und kommt bald zu ausgeglichenen, gleichschwebenden (‚monopodischen') Versen (vgl. oben das Beispiel). Den Reiheneingang lernt er erst allmählich regeln. Andere brauchen Zusammenziehung in der Reihe hin und wieder (Reinmar MF 155, 3 : 14 : 25 *hélf(e) àn* : *gelázèn* : *vergíe mìch*) oder sie wenden die alte Abstufung noch an, während sie im übrigen durchaus modern sind. Dies tut z. B. der Burggraf zu Regensburg. Zusammenziehung nur zweimal, in Fällen, wo sie auch später noch lange begegnet (MF 16, 19 *mérkæ̀re*; 17, 2 *gǘetlìchen*). Die Eingangssenkung ist geregelt (fehlt korrespondierend 16, 22 und 17, 6). Aber die alten Typen verwendet der Dichter, wie Sievers erkannt hat, noch mit Verständnis:

MF 16, 1 *Ich bin mit rehter stætekeit*
eim guoten rîter undertân.
Wie sanft(e) ez mînem herzen tuot,
swenn ich in umbevangen hân!
Der sich mit manegen tugenden guot
gemachet al der werlte liep,
der mac wol hôhe tragen den muot.

Metrum:

1. – ⏑̀ – ´ – ´ – ⏑̀ | – ⏑̀ – ´ – ´ – ⏑̀
2. – ´ – ⏑̀ – ´ – ⏑̀ | – ⏑̀ – ⏑̏ – ´ – ⏑̀
3. – ⏑̀ – ⏑́⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑̏ | – ⏑̀ – ´ – ⏑̀ – ´ |
– ⏑̀ – ´ – ⏑̀ ⏑ – ´

Reim: a—b
c—b
c—w—c

Hierher gehört auch MF 6, 5.[2])

Es entsteht auf solche Art, ehe der neuhöfische Stil rein herausgebildet ist, ein Übergangs- und Mischstil, wie er im Reimpaar bei Veldeke, Wolfram und andern vorliegt. Leider sind die kritischen Ausgaben der mittelhochdeutschen Lyriker meist wenig zu metrischen Studien und zur Scheidung

[1]) WILMANNS, Unters. 98.
[2]) SARAN, Rh. d. frz. Verses S. 113.

der Stilarten geeignet. Es besteht viel zu sehr die Neigung, alles Altertümliche zu beseitigen. Namentlich die Texte in MF sind metrisch unhistorisch und papiern behandelt: sie bedürfen einer neuen Bearbeitung.

Eine Anzahl Proben mögen folgen, zur Analyse von Liedern anzuleiten. Dabei beachte man noch folgendes.

Man unterscheidet gern ‚Lied' und ‚Spruch'. Simrock, der damit voranging, meinte, jenes sei gesungen und mehrstrophig, dieser gesagt und einstrophig. Das ist nicht richtig. Beide sind gesungen, beide ein- bzw. mehrstrophig. Außerdem bedeutet *liet* in der Lyrik ‚Strophe'. Indes ist der Gegensatz da, auch technisch oft fühlbar. In der Hauptsache liegt er im Inhalt. Der Spruch ist politisch, didaktisch.

Reimgebäude, Metrum und Melodie (*wîse*) zusammen heißen mhd. *dôn*. In solchem ‚Tone' gehen oft viele Strophen.[1]) Dabei ist durchaus nicht nötig, daß alle Strophen eines Tones eine Inhaltseinheit ausmachen oder gar einen durchlaufenden Gedankengang haben. Ein Ton kann sogar mehrere Inhaltseinheiten umfassen. Dergleichen Einheiten sind entweder Strophenketten: dann ergeben sie einen durchlaufenden, sich entwickelnden Gedankengang, mag auch der Dichter vielfach die Gedanken, welche die Strophen verbinden, nur erraten lassen; oder sie sind Strophenkreise: dann beziehen sich die Strophen zwar auf ein Thema, behandeln das aber jede für sich, von der andern unabhängig. Solche Inhaltseinheiten (ganze Töne oder ihre Teile) sind oft einstrophig, sehr gern drei-, fünf-, siebenstrophig.

Man darf also an die Töne der Minnesinger nicht mit dem modernen Liedbegriff herantreten.[2])

Die sog. altheimischen Strophen und die der Übergangszeit, die ihnen nahestehen, lassen sich wohl als unmittelbare Verlängerungen, Verdoppelungen, Verdreifachungen der rhythmisch einfachsten, zweikettigen Strophe auffassen. Durch Variation der Hinterreihen, Einschiebung einer ‚Waise' etc. wird gern für Abschluß und Zusammenhalt gesorgt. So z. B. beim Kürenberger.

Dem gegenüber sind die romanischen Strophen und ihre deutschen Nachbilder kunstvoll durchgebildet. Sie zerfallen meist in zwei Gesätze: Aufgesang und Abgesang (die Ausdrücke sind uns von den Meistersingern überliefert). Der Aufgesang wieder in zwei gleiche Stollen, die rhythmisch jeder gleich einer, zwei, ja wohl auch mehr Ketten sind. Der Abgesang hat seinen besondern Bau, benutzt aber gern Teile des Aufgesangs. Vgl. die Fußnoten zu den Melodien der Jenaer Hs. Manchmal ist er selbst wieder kunstvoll gegliedert. Diese Art Lieder sind also zweinicht, wie man meist sagt, dreiteilig.[3])

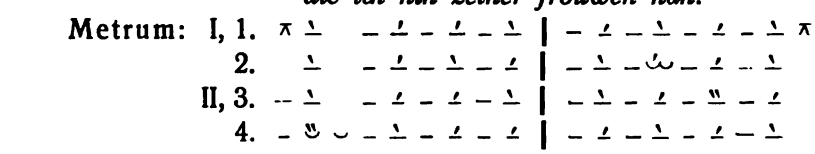
Beide Arten von Strophen bleiben, wie es scheint, nebeneinander in Gebrauch. So in der Spruchdichtung. Doch fehlen noch brauchbare

[1]) Wilm. Walther[2] S. 61.
[2]) SARAN, Beitr. 23, 2 ff. Jen. Hs. II, 147.
[3]) Vgl. Romania 19, 11 f., Jen. Hs. II, S. 126 f.

Untersuchungen. Übrigens gibt es auch im Romanischen Strophen jener einfachen Art genug, so daß man nicht ohne weiteres mit dem Gegensatz ‚altheimisch-romanisch' arbeiten darf.

Eine Form für sich ist der Leich. Er besteht aus rhythmischen Sätzen von mannigfaltigem Bau. Diese sind syntaktisch keineswegs geschlossen und tragen nicht entfernt den Charakter von Strophen. Eine Zweiteilung des Ganzen ist nicht zu verkennen. Beispiele MF 69, 1 ff. Walther Lm. 3, 1 ff. In der Jenaer Hs. mehrere mit Melodie z. B. II, S. 14 ff., 71 ff. Die mittelhochdeutschen Leiche werden von den einen — kaum mit Recht — als Tanzformen gedeutet; von andern mit den lateinischen alten Sequenzen in Beziehung gesetzt. Zunächst vergleichen sich wohl die provenzalischen *descorts*.

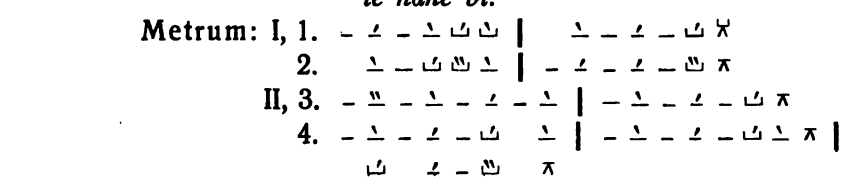
MF 34, 3: *Ûf der linden obene*
dâ sanc ein kleinez vogelîn.
Vor dem walde wart ez lût:
dô huop sich aber daz herze mîn
An eine stat dâ'z ê dâ was.
ich sach die rôsebluomen stân:
Die manent mich der gedanke vil
die ich hin zeiner frouwen hân.



Reim: w—a
w—a.
w—b
w—b.

Man beachte die Gesätz- und Kettenbrechung.

Kaiser Heinrich MF 4, 17: *Wol hœher danne rîche*
bin ich al die zît,
Sô sô güetliche
diu guote bî mir lît.
Si hât mich mit ir tugende
gemachet leides frî.
Ich kom ir nie sô verre,
irn wær mîn stætez herze
ie nâhe bî.



Reim: a—b
a—b.
w—c
w—w'—c.

Wo Brechung beliebt ist, läßt sich das Metrum der Strophe nicht immer leicht ermitteln. Z. B. bei Friedrich v. Hausen

MF 42, 1: *Ich muoz von schulden sîn unfrô,*
sît si jach dô ich bî ir was,
Ich möhte heizen Ênêas,
und solt(e) ab des wol sicher sîn,
si wurde niemer mîn Tîdô.
Wie sprach si sô? ‖[1])
aleine frömdet mich ir lîp,
Si hât iedoch des herzen mich
beroubet gar für elliu wîp.

Metrum: 1. – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ | ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́
2. – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ | – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ |
– ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́
3. – ⏑́ – ⏑́ | – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́
4. – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ | – ⏑̏ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑̏

Reim: a—b
b—w—a
a—c
w—c

MF 51, 13: *Sich möhte wîser man verwüeten*
von sorgen der ich manege hân.
Swie ich mich noch dâ vor behüete,
sô hât got wol ze mir getân,
Sît er mich niht wolt(e) erlân,
ich nœme si in mîn gemüete.
Jô (e)ngilt(e) ich alze sêr(e) ir güete
und ouch der schœne die si hât.
Lit(e) ich durch got daz si begât
an mir, | *der sêle wurde rât.*

Metrum: 1. – ⏑́ – ⏑̏ – ⏑́ – ⏑́ ⏑ | ⏑ ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ ⏑ – ⏑̏
2. – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ ⏑ | ⏑ ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ ⊼
3. ⏑̏ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ | – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ ⏑
4. ⏑ ⏑́ – ⏑́ – ⏑̏ – ⏑́ ⏑ | ⏑ ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́
5. – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ | – ⏑̏ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́

Reim: a—b
a—b
b—a

[1]) Wohl gedehnt. Vgl. S. 176, 5a.

a—c
c—c

Heinr. v. Veldeke MF 60, 13: *Der blîtschaft sunder riuwe hât*
mit êren, | hê ist rîche;
Daz hérze dâ riuw(e) inne stât,
daz lebet jâmerlîche.
Er ist edel unde fruot.
swer mit êren kan gemêren
sîne blîtschaft, | daz ist guot.

Metrum: 1. – ´ – ˘ – ´ – ˘ | – ´ – ˘ – ⏑ ˘
2. – ´ – ˘ – ´ – ˘ | – ˘ – ´ – ⏑ ˘ ×
3. ˘ – ´ – ˘ – ⏑ | ˘ – ´ –, ˘ – ´ – | ˘ – ´ – ˘ – ⏑

Reim: a—b
a—b
c—ðd—c

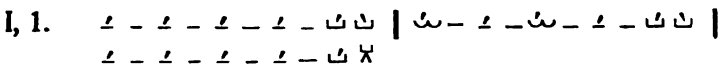
Walther 51, 13: *Muget ir schouwen waz dem meien*
wunders ist beschert?
Seht an pfaffen, seht an leien,
wie daz allez vert!
Grôz ist sîn gewalt:
ine weiz, ob(e) er zouber kunne:
Swar er vert in sîner wunne,
dân ist niemen alt.

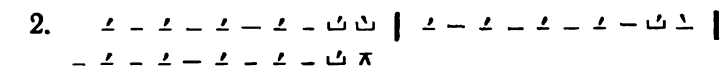
Metrum: I, 1. ⏑ ⏑ – ´ – ˘ – ´ – | ´ – ˘ – ⏑ ×
2. ˘ – ´ – ˘ – ´ – | ´ – ¯ – ⏑ ×
II, 3. ´ – ˘ – ⏑ × | ⏑ – ˘ – ´ – ˘ –
4. ˘ – ´ – ˘ – ´ – | ˘ – ´ – ⏑ ×

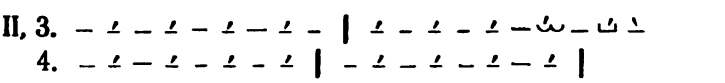
Reim: a—b
a—b.
c—d
d—c.

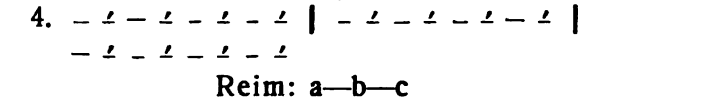
Die Reihen sind streng fallend-spondeisch!

Walther 45, 37: *Sô die bluomen ûz dem grase dringent,*
same si lachen gegen der spilden sunnen,
in dem meien an dem morgen fruo,
Und diu kleinen vogelîn wol singent
in ir besten wîse die si kunnen,
waz wunne mac sich dâ genôzen zuo?
Ez ist wol halb ein himelrîche. ‖
suln wir sprechen, waz sich deme gelîche,
Sô sag(e) ich waz mir dicke baz
in mînen ougen hât getân,
und tæt(e) ouch noch, gesæh(e) ich daz.

Metrum: I, 1. 

2. 

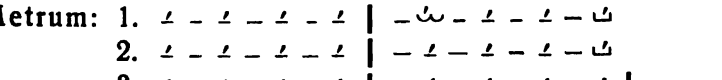
II, 3. 

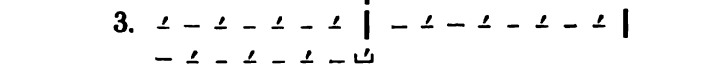
4. 

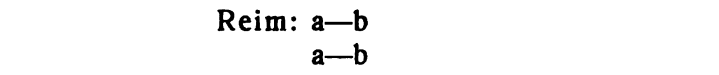
Reim: a—b—c
a—b—c.
d—d
e—k—e.

Vers 8: 19 reimt als ‚Korn'.

Walther 49, 25: *Herzeliebez frouwelin,*
got gebe dir hiut(e) und iemer guot.
Kund ich baz gedenken dîn,
des het(e) ich willeclîchen muot.
Waz sol ich dir sagen mê,
wan daz dir nieman holder ist
dann ich? | dâvon ist mir vil wê.

Metrum: 1. 

2. 

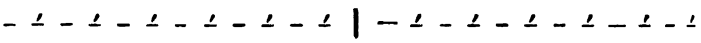
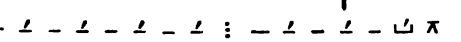
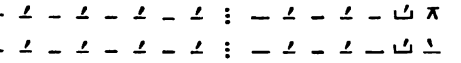
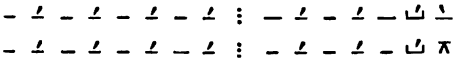
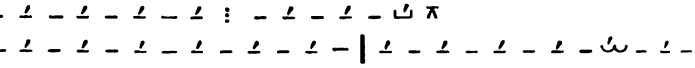
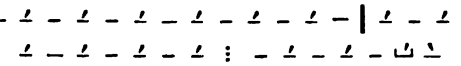
3. 

Reim: a—b
a—b
c—w—c

Vers 36/37 teile man: *die nâch dem guot(e) und nâch der schœne minnent, | wê wie minnent die?*

Die Sprüche des Tones 8, 28 ff. bestehen aus zweireihigen Ketten, die ohne besondere Gliederung hintereinander folgen. Brechung 9, 2 12 14. Den Abschluß der Strophe macht eine dreireihige Kette.

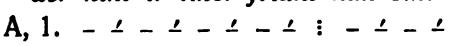
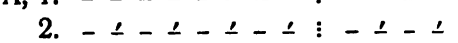
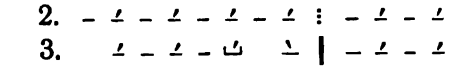
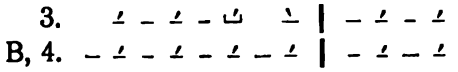
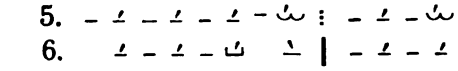
10, 1 ff.: *Mehtiger got, dû bist sô lanc und bist sô breit,*
gedœht wir dânâch daz wir unser arebeit
Verlüren! || dir sint ungemezzen maht und êwekeit.
Ich wéiz bî mir wol daz ein ander ouch darumbe trahtet.
Sô ist ez, als ez ie was, unsern sinnen unbereit.
Dû bist ze grôz, dû bist ze klein(e): ez ist ungâhtet.
tumber gouch, der dran betaget ode benahtet!
Wil er wizzen daz nie wart
gepredjet noch gepfahtet?

Metrum: I, 1. 
2. 
3. 
II, 4. 
5. 
6. 

Reim: a—b
w—a
w—b.
w—a
b—b
w—b.

In der späteren Zeit werden die Strophen oft sehr lang und künstlich, die Reimgebäude verwickelter. Konrad v. Würzburg (Bartsch S. 391, 61):

Uz rôsen brennet man ein wazzer, sô man daz gemêret
Und einen valschen tropfen anders wazzers drîn gerêret,
Sâ zehant verkêret
sîn varwe sich in trüeben schîn.
Diz wazzer ich geliche wol
rîlicher êren flüete,
Die man dâ brennet ûz des edelen herzen tugende blüete
Mit des fiures glüete,
daz im diu scham enzündet drîn.
Êr(e) ist alsô lûterlich
geverwet und sô rehte clâr,
Ob man sô tiur(e) als umb ein hâr
valschheite drunder mischet,
Daz ir durchliuhteclicher schîn
sich trüebet und(e) erlischet; ‖
Mit gunterfeite man si niht
gemêret noch erfrischet:
Êre den verwischet,
der niht ir lûter friunt kan sîn.

Metrum: I, A, 1. 
2. 
3. 
B, 4. 
5.
6. 
II, C, 7.

8. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ˘ ˋ
D, 9. – ´ – ´ ˋ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ˘ ˋ
10. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ˘ ˋ ˆ
11. ´ – ´ – ˘ ˋ | – ´ – ´ – ´ – ´

Reim: w—a
w—a
a—b.
w—c
w—c
c—b.
w—d
d—e.
w—e
w—e
e—b.

Die Strophe zerfällt in die zwei Gesätze I. II. Diese wieder in je zwei Gebinde AB, CD; jedes Gebinde in drei (C in zwei) Ketten, die durch den Inhalt eng verbunden sind.

Ebd. S. 383, Nr. 28: 1. *Mînen múot hât diu minne*
sêr(e) enzunt:
Als ein glúot ích enbrinne
zaller stunt.
5. *Ungewinne sint mir inne*
worden kunt.
Küneginne, mîne sinne
tuo gesunt!
Hôher fröiden funt
10. *send(e) in mînes herzen grunt;*
Ich bin in den tôt verwunt:
daz tet mir dîn rôter munt.

Reim: αb—c
αb—c.
βb—c
βb—c.
c—c
c—c.

Die Reimstücke auf b müssen durchaus Hinterbünde sein, weil sie mit den Stücken α und β die gewöhnliche Melodie des Vierers • • . • ergeben. Binnenreime bezeichne ich mit griechischen Buchstaben. Der Zweier ist hier sicher, weil er eigene Melodie • . hat. Er wurde gewiß gedehnt (S. 176).

Metrum: I, A, 1. ´ – ˘, ´ – ´ – | ´ – ˘
2. ´ – ˘, ´ – ´ – | ´ – ˘
B, 3. ´ – ´ –, ´ – ´ – | ´ – ˘
4. ´ – ´ –, ´ – ´ – | ´ – ˘

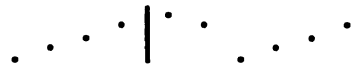
II, 5. ⏑ – ⏑ – ⏑ ✕ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
6. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Nr. 9 (S. 360): 1. *Méiè den grüenen wâlt hât bekleit*
gar mit sîner gûetè, | daz ist wol schîn.
Zwéiè sich jung und ált! | âne leit
ûz der boume blüetè diu vogeltn
5. *Singent*[1]) *süezen sumersanc;*
dâ bt siht man wunne mê:
Bluomen rôt, gel únde blanc
dringènt[1]) *in touwe durh den grüenen klê.*
Refr.: *Der meie machet*[1]) *hôhen muot;*
dâ bt trûren swâchèt[1]) *diu minne guot.*

Metrum: I, 1. ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑; ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑; – ⏑ – ⏑
2. ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑; ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑; – ⏑ – ⏑
II, 3. ⏑ –, ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
4. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑; – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Refr. 5. – ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑.

Reim: $a\beta c$—δe
$a\beta c$—δe.
φg—h
g—φh.
Refr.: ik—i—k.

Der Binnenreim zeichnet die Haupt- und Nebenfugen aus. Man beachte die Reihen- und Ketten- (Gesätz-) brechung. Die Zweier sind mit Ausnahme des letzten alle zu beseitigen, weil sie keine eigene Versmelodie haben, sondern die melodische Klausel des Sechsers bilden.

Z. B. Reihe 1/2 

Wie im Reimpaar Hartmann und andere mit Absicht auf die altheimische Technik zurückgriffen und einen kunstvollen ‚archaisierenden' Stil schufen, so auch die Minnesinger. Die sog. ‚Daktylen' gehören wohl zum guten Teil hierher, wenngleich die Trennung von den Versen des Übergangsstils nicht überall leicht ist. Diese Verse sind viel besprochen worden.

Es wurde schon früh erkannt, daß sich von dem Augenblicke an, wo provenzalisch-französische Liedkunst auf den deutschen Minnesang Einfluß gewann, Lieder einstellen, deren Metrik sowohl von der altheimischen wie von der eben besprochenen neuhöfischen sehr absticht. Sie sind am besten zusammengestellt von Wilmanns[2]) und Weißenfels. Die sonst von Lachmann und den Anhängern seiner Metrik möglichst beschränkte ‚zweisilbige Senkung' schien in ihnen Prinzip: daher nannte man sie ‚Daktylen'. Über ihre Herkunft und ihren Bau war man im Unklaren.

[1]) Solche Reime (⏑ – : ⏑ ⏑) erklären sich wohl daraus, daß ⏑ – im Vortrag gedehnt wurde (oben S. 176 Nr. 5a; S. 273 Nr. 10).

[2]) Unters. 5 ff.

Wackernagel,[1]) Koberstein,[2]) Martin[3]) leiteten sie aus der lateinischen Dichtung ab und fanden schon in frühmittelhochdeutschen Dichtungen dergleichen (z. B. im sogen. ‚Arnsteiner Marienleich', oben S. 254 f.). Bartsch dagegen meinte, ihr Rhythmus spiegele den daktylisch geflügelten romanischer Liedmelodien.[4]) Speziell der romanische Zehnsilbler sei nachgebildet; auch im Mittelhochdeutschen herrsche hier das Gesetz der Silbenzählung.[5]) Pfaff,[6]) Weißenfels und Wilmanns haben diese Ansicht weiter gebildet in dem Sinne: der romanische Zehnsilbler gab dem Prinzip der Silbenzählung gemäß eine feste Anzahl rhythmisch indifferenter Silben, die zugehörige Melodie eine bestimmte Zahl rhythmisch indifferenter Töne. Von diesem neutralen Boden aus ging die Entwicklung im Mittelhochdeutschen nach zwei Richtungen: es entstand der fünfhebige Iambus X⏑X⏑X⏑X⏑X⏑(X) und der daktylische Vierer ⏑X X⏑X X⏑X X⏑(X), beide zu zehn Silben. Denn der Deutsche war an deutliche Unterscheidung von Hebung und Senkung gewöhnt, verlangte also klare und deutliche Metra. Diese Theorien sind unhaltbar.[7]) Silbenzählung ist weder Prinzip der romanischen Verse noch überhaupt ein solches. Die Originale der mittelhochdeutschen Dichtungen hatten ferner, wie damals alle romanischen Verse, gesungene wie gesagte, alternierendes Metrum[8]) und ganz präzise Formen, genau wie die deutschen. ‚Daktylisch geflügelte' Liedrhythmen gab es zu jener Zeit noch nicht; sie konnten erst in der modernen Musik entstehen. Außerdem müssen die Herausgeber mittelhochdeutscher Lyriker so viel Ausnahmen von der angeblichen Regel der festen Silbenzahl machen, daß diese selbst hinfällig wird, von akzentwidrigen Betonungen noch ganz abgesehen. Eine andere Erklärung habe ich versucht a. a. O. Ich halte diese Metra für ‚archaisierend'. D. h. die Dichter der ausgesprochen neuhöfischen Richtung (Minnesang) greifen auf die Eigenheiten der altheimischen Technik (Abstufung, Zusammenziehung, Senkungsfreiheit) zurück und bilden sie weiter. So stehen denn bei Hausen, Kaiser Heinrich, Fenis, Hartmann, Morungen, Walther, Lichtenstein Verse, die in Geist und Stimmung modern sind, aber dabei doch Mittel der alten Technik benützen. Zuweilen verbindet sich mit der archaisierenden Form ein Inhalt, der dem spezifisch neuhöfisch-minniglichen Wesen wiederstreitet (Walth. 39, 11 f.). Es wäre zu wünschen, daß die Daktylenfrage von diesem Gesichtspunkt aus noch einmal gründlich untersucht würde.[9]) Einstweilen gebe ich, unter Vorbehalt, einige Proben. Andere Beitr. 23, 90 ff.

Morungen MF 129, 14: *Sách iemán die frouwen*
die mán mac schouwen,

[1]) Litg.[2] I, 169.
[2]) Litg.[4] I, 111.
[3]) Z. f. d. A. 20, 59.
[4]) Z. f. d. A. 11, 159 f., 161.
[5]) Germania 7, 369.
[6]) Z. f. d. A. 18, 52 ff.
[7]) Saran, Beitr. 23, 65 ff., Rh. des frz. Verses S. 134 ff.
[8]) Rh. d. frz. Verses § 4.
[9]) Man vergleiche dazu unten § 37.

in dem venster stân?
Díu vil wolgetâne
díu túot mich âne
sorgen, die ich hân.
Si líuhtet sam der sunne tuot
gégen dem liehten morgen.
Ê was si verborgen:
dô múotén mich sorgen:
díe wil ich nû lân.

Metrum: I, 1. ´ – ´ – ⏑ ⏑ | ⏑ ´ – ⏑ ⏑ | ´ – ´ – ⏑ ×
2. ´ – ´ – ⏑ ⏑ | ⏑ ´ – ⏑ ⏑ | ´ – ´ – ⏑ ×
II, 3. – ´ – ´ – ´ – ⏑ | ⏑ – ´ – ⏑ ⏑
4. ´ – ´ – ⏑ ˋ | – ⏑ ´ – ⏑ ⏑ | ´ – ´ – ⏑ ×

Reim: a—a—b
a—a—b.
w—c
c—c—b.

Die ⏑ der drei Strophen entsprechen fast genau: man erkennt daraus, daß Mor. die Zusammenziehung bewußt in neuem Sinne braucht.

Hausen MF 43, 28 f.: *An dér genâden al mîn froide stât,*
da enmác mir gewérren húoté noch nît.
Michn hílfet díenst noch mîner friunde rât,
und daz sî mir ist líep alsám mîn sélbes líp.
Mir erwéndet ir húlde níeman wán si selbe,
si tuot mir alleine den kumber den ich trage:
Wes sóldich dán von den mérkæren klagen,
nu ích ir huot(e) alsô lûtzél engelde?

Metrum: I, 1. – ´ – ´ – ´ – ´ – ⏑ × | – ´ ⏑ ´ – ⏑ ´ – ⏑ ×
2. – ´ – ´ – ´ – ´ – ⏑ × | ⏑ ´ ⏑ ´ – ´ – ´ – ⏑ ×
II, 3. ⏑ ´ ⏑ ´ – ´ – ´ – ⏑ ˋ | – ´ ⏑ ´ ⏑ ´ – ´ – ⏑ ×
4. – ´ – ´ ⏑ ⏑ ´ – ⏑ × | – ´ – ´ ⏑ ⏑ ´ – ⏑ ˋ

Reim: a—b
a—b.
c—d
d—c.

Walth. 39, 11: *Under der linden an der heide*
dâ unser zweier bette was,
Dâ muget ir vinden schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem wald(e) in einem tal,
tándàradéi,
schône sanc diu nahtegal.

Metrum: 1. ˋ ⏑ ´ –, ˋ – ´ ⏑ | ⏑ ˋ – ´ – ´ – ˋ

2. – ⏑ ⏑ – ⏑ –, ‖ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
3. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ‖ – ⏑ – ‖

Reim: *a*a—b
*a*a—b
c—w—c

Man beachte vor allem, daß sich in den Liedern dieser Form die Auflösung der Senkung nicht in den oben S. 264 angegebenen Grenzen hält, sondern an die Manier der gesprochenen frühmittelhochdeutschen Reimpaare erinnert. Es scheint, daß in diesen Metren ein neuer Fuß ⏑ X X als selbständige Form neben dem historisch älteren ⏑ X entstanden ist, gerade wie im Homer das rhythmisch sekundäre – ⏑ ⏑ als Normalform, – – als Ausnahme gefühlt und von den Metrikern behandelt wird. Möglich, daß diese Metra später auch Tripeltakt haben. Folgende ‚Tanzweise' Lichtensteins kann man kaum anders deuten.

134, 5: *Wie kánstu, Minne, mit sorgen die sinne,*
den múot betouben mit sender clage!
In vréuden wâne bin ich vreuden âne
von dír gar al mîne besten tage.
An éine stat riet mír dîn rât
dienen vil schône mit stætikeit,
dấ mir ze lône geschiht niwan leit.

Metrum: 1. – ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
2. – ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
3. – ⏑ – ⏑ , – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ ‖
⏑ – – ⏑ –, – ⏑ – – ⏑ –

Das ist Walzerrhythmus (nicht Ionikus!).

Anm. Bei dreikettigen Strophen wie Walth. 39, 11 kann man wohl kaum von einer Gliederung in Gesätze (Auf- und Abgesang) reden. Diese wird doch erst bei längeren Tönen, wie es auch die der Meistersinger waren, empfunden. Sollte nicht die zweite, der ersten gleiche Kette (der zweite Stollen) so zwischen der ersten und dritten stehen wie in der dreireihigen Kette a' zwischen a und b?

Literatur: W. WILMANNS, Untersuchungen zur mhd. Metrik [Beitr. zur Gesch. der ält. d. Lit. 4], Bonn, Weber, 1888; L. BRANDIN et P. AUBRY, Lais et descorts français du XIII° siècle. Texte et musique. Paris, Welter, 1901; R. WEISSENFELS, Der daktyl. Rhythmus bei den Minnesängern, Halle, Niemeyer, 1886. — Zur Musik vgl. H. RIEMANN, Die Melodik der Minnesänger, Leipzig, Musikalisches Wochenblatt, 1905, S. 761 ff.

§ 35.

Das strophische Epos und Lehrgedicht.

Die Form der Nibelungenstrophe ist dieselbe wie die der Kürenberglieder MF 7, 19 ff.[1]) Jedenfalls weist die Nibelungenstrophe zurück auf ein Urmetrum der Grundform:

[1]) W. BRAUNE, Beitr. 25, S. 94 f.

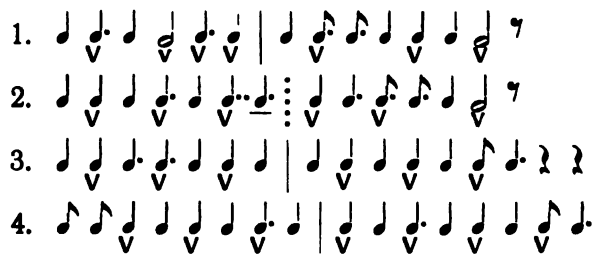
I, 1. – ˊ – ˊ – ⏑ ˋ | – ˊ – ˊ – ⏑ ˣ w—a
2. – ˊ – ˊ – ⏑ ˋ | – ˊ – ˊ – ⏑ ˣ w—a.
II, 3. – ˊ – ˊ – ⏑ ˋ | – ˊ – ˊ – ⏑ ˣ w—b
4. – ˊ – ˊ – ⏑ ˋ | – ˊ – ˊ – ˊ – ˊ w—b.

Dieselbe wird durch Auflösung, Zusammenziehung, Freiheit der Eingangssenkung, Abstufung in der bekannten Weise verändert. Das Metrum besteht also durchweg aus Vierern, von denen 4b akatalektisch, 1a—4a katalektisch, 1b—3b brachykatalektisch sind. Bei den letzteren fällt die vierte Hebung in die Pause. Von dieser Urform entfernt sich die Strophe des NL. schon etwas. Leider fehlt eine eingehende metrische Untersuchung des NL. noch, so daß nur Unzureichendes mitgeteilt werden kann.

Zunächst fällt der Unterschied im Ton der älteren und jüngeren Stücke auf. Jene sind gehalten, feierlich, langsamer im Tempo: dieser beweglicher, schneller, in der Stimmlage höher. Diese entfernen sich darum mehr vom Urmetrum, namentlich in den Quantitäten. Einige Proben mögen zeigen, was vorkommt. Altes und Junges scheide ich dabei nicht.

Lm. 13: I, 1 *Ez tróumde Kriemhiltè in tugenden dér sî pflác,*
2 *Wie si éinen válken wilden zûge | mánegen tác,*
II, 3 *Den ír zwên árn erkrúmmen, daz sî daz múoste séhen:* ‖
4 *Ir enkúnd(e) in dírre wérlde nímmer léider sîn geschéhen.*

Die letzte Hebung von 1a ist noch fühlbar: der Name, der hier zuerst vorkommt, wird emphatisch beschwert und deshalb tritt auch *-te* als halbschwer auf. Aber die Zeit von *hil-* bis *-tè* ist nicht gleich der von *troum-* bis *Kriem-*, sondern ca. $^3/_5$ derselben, also stark reduziert gegenüber der Urzeit. Überhaupt meide man jede ‚Taktgleichheit': dieselbe wird an den Reihenschlüssen unfehlbar zerstört. *wilden* = Vgl. oben S. 176, 5b. Die andern klingenden Schlüsse sind zeitlich etwa , die Verse also Dreier mit deutlich langer Endsilbe, übrigens noch mit spondeischem Grundcharakter, wie alle Reihen. Rhythmische Pausen gibt es dahinter nicht. Die alten Kehren ⏑ ˣ haben in 1, 2 die Pause reduziert etwa auf 𝄾. Dagegen ist die rhythmische Pause hinter 3 noch als 𝄽 vorhanden. Das Metrum dieser (rezitierten) Strophe ist also etwa:



280 *Nu gie diu minneclîche alsô der morgenrôt*
Tuot ûz trüeben wolken. ‖ *dâ schiet von maneger nôt*

Der si dâ truoc in herzen *und lange hete getân:* ‖
Er sach die minneclîchen *nû vil hêrlîchen stân.*

Die metrische Bewegung ist lebhafter: sie ist weniger 1 : 1 (spondeisch) als 3 : 2. *-rôt* ist etwa ♩ ♪. Die klingenden Vorderreihen sind alle Dreier.

Der Dreier mit dem Schlusse ♩ ♩, an den sich dann ein ‚Auftakt' der Hinterreihe mit ♩ ♩ anschließt (♩ ♩ | ♩ ♩), ist überhaupt, soviel ich sehe, das Gewöhnliche. Fehlt die Eingangssenkung der Hinterreihe, dann tritt eine kleine — meist reduzierte — rhythmische Pause ein. 608, 2: *die schœnen Prûn-hilde màn dô kómen lîe* = ♩ ♩ 𝄽 | ♩ ♩. Den Schluß ♩ ♪ | ♪ ♩ habe ich nicht bemerkt. M. a. W. Vorder- und Hinterreihe bleiben deutlich getrennt, zeigen nicht die Neigung ineinander zu laufen, wie z. B. die des französischen Alexandriners.[1])

Die alte Vierhebigkeit, die oben bemerkt wurde, wirkt aber noch nach in Formen, die gelegentlich auftauchen.[2])

1866, 1 *Dô sâhen Blœdelînes màn,* 1899, 4 *ez wàs ein jœmerlîch(er) lôn,* 1803, 4 *durch ir vil stârken übermùot,* 957, 4 *ern möhte sînen lieben sun* (Varr.), 954, 4 *geróchen hète Hágenè,* 2096, 1 *dô sprach aber Rüedegêr.* Fälle wie 958, 1 *wachet, hêrre Sigmunt,* 972, 3 *jâ hât künic Gunther* sind nicht notwendig und überall vierhebig. Denn gerade in Eigennamen wird ein zweiter Bestandteil gern halbleicht. Das bedeutende Überwiegen der Eigennamen in solchen Fällen erklärt sich wohl daraus.[3])

Als Zeichen für freieren Rhythmus sind vielleicht Halbzeilen aufzufassen wie 330, 2 *ir bítet Sî-frì-de,* 378, 1 *Er frâgte Sífrìden,* 1358, 1 *sô sàget ouch Gíselhère,* 1634, 1 *dô gâb er Gúnthèren.* Es liegt möglicherweise ‚Hebungsverkürzung' vor, die sich der Dichter gestattet, um widerstrebende Eigennamen in den Vers zu bringen.[4]) Vgl. oben S. 271. Anders Braune, Beitr. 25, S. 95 ff.

Ebenfalls hierher gehört die Brechung der Strophe. Siehe oben S. 189. Vgl. auch 230/31, 261/62, 455/56. Im ganzen nur selten.

Gesätzbrechung ist bereits weit gediehen, um innerhalb der Strophe freiere Bewegung zu ermöglichen.

Z. B. 35 *Sie liefen dâ si funden* *gesatelt manic marc.* ‖
In hove Sigemundes *der buhurt wart sô starc,*
Daz man erdiezen hôrte *palas unde sal.* ‖
Die hôh gemuoten degne *die heten grœzlîchen schal.*

[1]) Rh. des frz. Verses 426 f., 430.

[2]) Zarncke, NL.[5] CXXI. Braune, Beitr. 25, 95.

[3]) Vilmar-Grein § 139.

[4]) Lm. z. Nib. 118, 2; 698, 3; 2050, 4; Heldb. II, XXXII; doch Bartsch, Untersuch. 170 f. Auch Dollmayr, QF. 94, 89.

Durch diese Gesätzbrechung wird der letzte, auch metrisch abweichende Langvers oft verselbständigt. Andere Beispiele Str. 4, 6, 10, 13, 17, 18, 19, 23, 25 u. s. w. Vgl. 51, wo das erste Gesätz gebrochen ist.

Die Kette: halbe Brechung in 497, 2:

Uns wære ze der verte niemen sô bereit
Als ir, friunt Hagne. ‖ *nu rîtet in mîn lant.*

Vgl. 506, 2/3. 509, 1/2. 510, 1/2. 3/4. 511, 3. 4. 508, 2:

Schiere kom in Gîselher, der junge künec guot,
Und Gêrnôt sîn bruoder. ‖ *wie bald(e) er dô sprach,*
Dô er den künic Gunthern niht bî Sîfride sach.

Hier volle Brechung von 3. Vgl. 16, 3. 522, 2. 527, 2. 529, 2. 532, 2.

Reihenbrechung:

2, 4 *darumbe muosen degene vil* | *verliesèn den lîp.*
14, 2 *Sin kùnd(e) in niht beschéiden báz* | *der gúoten*
17, 1 *Die réde lât belîben, sprâch si,* | *vròuwe mîn.*

Vgl. oben S. 290 (Strophe 280, 2a). Es würde sich lohnen, die Brechungsverhältnisse des NL. genau zu untersuchen. —

Zusammenziehung findet sich noch oft, im allgemeinen wohl nach der Regel S. 263.[1]) Fast Regel ist sie auf der zweiten Hebung von 4b:[2]) 277, 4 *in der Búrgônden lánt*; 278, 4 *mànic wætlîchiu méit*; 279, 4 *sòlden vrœlîchen séhen*; 280, 4 *nù vil hérlîchen stân.* Der Grund ist lediglich rhythmisch: volltönender Abschluß.

Im allgemeinen ist der Versbau des NL. glatt: die alternierende Technik hat merklich eingewirkt.

Die eigentümlichen brachykatalektischen Formen von D-Vierern – ⏑ – ⏑ – ⏑ [– ⏑] hat das NL. mit dem Kürenberger (oben S. 257) gemein. Z. B.

14, 1 : 2 *ir múoter Úoten* : *bâz der gúoten.*
1449, 1 : 2 *diu édel(e) Úote* : *hélde gúote.*
1462, 1 : *sich ûz húoben* : *ein míchel úoben.*

Dazu kommen 330, 1 : 2 *sprâch dô Hágenè* : *mit îu ze trágenè.* 84, 1 : 2 *des frâgte Hâgenè* : *unkünde dégenè.*

Hebungsabstufung ist noch vorhanden. Einwirkung der neuen ‚gleichschwebenden' (monopodischen) Verse findet Sievers schon in alten Stücken, nicht in offenbar jungen. Der ‚Auftakt' ist noch frei.

Der Reim ist rein. In manchen Strophen stellt sich auch ‚Zäsurreim' ein,[3]) z. B.

1: *Uns ist in alten mæren wunders vil geseit,* a—b
Von helden lobebæren, von grôzer kuonheit, a—b
Von fröuden hôchgezten, von weinen und von klagen, c—d
Von küener recken strîten, muget ir nu wunder hœren sagen. c—d

[1]) VILMAR-GREIN § 141.
[2]) BARTSCH, Unters. über das NL. 142, 310.
[3]) ZARNCKE S. CXXII f. KAUFFMANN S. 80. BRAUNE, Beitr. 25, 158 f.

Die Nibelungenstrophe ist auch in anderen Dichtungen verwendet worden.

Schon im NL., besonders der Hs. A,[1]) ist öfters die vierte, der Regel nach vierhebige Hinterreihe den übrigen Hinterreihen angeglichen und dreihebig gemacht worden. Meist ist das der Fall im Ortnît:[2]) die achte Halbzeile hat hier nach Belieben drei oder vier Hebungen. Die Dreihebigkeit der Vorderreihen ist energisch durchgeführt: es fehlen durchaus solche von vier Hebungen mit ausgefüllter vierter Senkung. Auch die Strophen werden häufiger gebrochen als im NL.

Ähnlich verhält es sich im Wolfdietrich A, Alpharts Tod.

Die Kudrunstrophe ist im I. Gesätze der des NL. gleich, im II. weicht sie ab. Str. 7

Sîn muoter riet dem rîchen, daz er im nœm(e) ein wîp,
Dâ von getiuret wurde sîn lant und ouch sîn lîp
Nâch sô grôzem sêre, er und ouch sîn künne:
Nâch sînes vater tôde volgt(e) im beide vreud(e) und michel wünne.

Das Urmetrum, auf das die Strophe zu beziehen ist, hat folgendes Schema:

I, 1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ×̄ w—a
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ×̄ w—a.
II, 3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ w—b
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ w—b.

Abstufung, Auflösung, Zusammenziehung, Freiheit des Verseinganges wie im Urmetrum des NL. Der Unterschied ist: 3b ist ein katalektischer Vierer; 4b ein katalektischer Sechser, ein Vers, den wir z. B. am Schluß der Strophe des Anonymus Spervogel fanden. Vgl. oben S. 257.

Ob man diese Strophe jemals in alten Liedern gebraucht hat, läßt sich nicht sagen. Sie kann auch erst vom Kudrundichter durch Variation aus der des NL. abgeleitet sein.

Das Epos ist, wie es vorliegt, zweifellos gelesen und gesprochen worden.[3]) Es finden sich daher auch die Freiheiten der NL.-Strophe wieder: *⏑ ⏓ wird ⏑ X, aus den Urvierern also gesprochene Dreier, aus dem Ursechser ein (klingender) Sprechfünfer. Hebungsverkürzung (oder zu kurze Verse?) gibt es wie im NL. (642, 3; 815, 2; 905, 3; 1077, 1 u. ö.);[4]) vgl. *Hé-tèle* (Martin S. XVI). Vierhebige Verse: 4, 4 *des lie der hélt édelè.* Strophenbrechung: 73/74; 257/8; 274/5; 466/7; 1326/7.[4]) Gesätzbrechung: Brechung eines Gesätzes Str. 7. 13. 15. 17. 21. 25. 27. Sehr oft so, daß die vierte Zeile selbständig dasteht, nicht selten aber auch die erste. Brechung beider Gesätze in Str. 4. 6. 9. 12. 19. 26. In diesem Falle stehen natürlich 1 und 4 isoliert. Bei flüchtiger Durchsicht scheint es mir, als ob das NL. diese Doppelbrechung in der Strophe weniger liebte als die Kudrun. Liegt hier eine Weiterentwicklung vor? Kettenbrechung: 69, 3. 73, 4. 77, 1. 78, 1.

[1]) Kauffmann, D. Metr. 80.
[2]) Heldb. III[1], S. XXIII.
[3]) Martin, Kudr.[3] XII.
[4]) Panzer, Hilde-Gudr. S. 17.

81, 1. 96, 1. 3. In Avent. 2 finde ich auffällig wenig. Zwei Ketten hintereinander (zugleich das Gesätz) 107, 2. 3. Reihenbrechung: 603, 4 *màn begùnd(e) ez bringen ze hóve | dem kûnege mit vil gánzen mœren* (Panzer, a. a. O. S. 17).

Im allgemeinen liest sich das Epos sehr glatt. In der Tat fehlen Senkungen bedeutend seltener als im NL.[1]) und auch die Abstufung scheint mir sehr abgedämpft. Martin redet, wie mir scheint mit Recht, von dem ‚Charakter der Fülle und Weichheit', der das Gedicht gegenüber dem NL. auszeichne.[2]) Der Grund ist offenbar Einwirkung des neuhöfischen Romanstiles.

Der Reim ist manchmal noch ungenau. Zäsurreime sind nicht selten, verdanken aber ihr Dasein meist jüngerer Überarbeitung.[3])

Das gewählte Strophenmetrum wird nicht überall festgehalten: Lesevortrag erlaubte solche Nachlässigkeit oder Freiheit. Das Gedicht geht nicht selten in die Nibelungenstrophe über; diese Nibelungenstrophen sind nach Panzer[4]) keine späten Interpolationen, sondern gehören vielfach schon dem ersten Dichter. Sie beweisen, was auch sonst einleuchtet, die Abhängigkeit desselben vom NL.

Die Mitte zwischen Nibelungen- und Kudrunstrophe hält die Walther- (Z. f. d. A. II, 216 ff.) und Rabenschlachtstrophe (Heldb. II, LVIII). —

Diesen von der Nibelungenstrophe abhängigen Formen steht eine Gruppe anderer gegenüber. Zunächst die Morolfstrophe. In ihr ist das Spielmannsgedicht Salman und Morolf gedichtet, das uns allerdings nicht in seiner von Vogt zwischen 1190—1200 angesetzten originalen Gestalt erreichbar ist, sondern nur in einer keineswegs fehlerfreien Rezension des ausgehenden 13. Jahrhunderts.[5])

Z. B. Str. 2: *Er nam ein wîp von Endiân,*
eins heiden dochter lobesam.
Durch sie wart manig helt verlorn:
ez was ein ubel stunde
daz s(i) an die welt wart ie geborn.

Das Urmetrum würde sein:

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ a—a
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ | b—w—b
   – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Es enthält also eine dreireihige Kette, welche den bisher besprochenen Strophen fehlt. Es ist ersichtlich die uralte Strophe von zwei Ketten, nur daß durch Erweiterung der zweiten ein besserer Abschluß hergestellt wird. Charakteristisch ist der klingende Schluß der Waise gegenüber dem stumpfen aller andern Vierer.[6]) Freilich ist die Waise oft auch stumpf. Nicht selten ist auch die erste Kette durch Einschub einer Reihe erweitert.

[1]) MARTIN S. XVI.
[2]) S. XII.
[3]) PANZER S. 18.
[4]) Z. f. d. Ph. 34, 425 ff.
[5]) VOGT S. XVIII.
[6]) Ebenda S. LXXVIII.

Die Verse machen, aller Freiheiten ungeachtet, einen sehr modernen Eindruck. Die Senkungen sind möglichst ausgefüllt[1]) und der Rhythmus ausgeglichen, d. h. die altheimische Hebungsabstufung ist nicht zu spüren.

Verwandt im Bau ist die Tirolstrophe, Lehrgedicht Str. 29 (Leitzmann):

Sun, turnei machet rische diet:
dâvon wil ich dir râten niet.
Turnieren wirdet mannes lîp:
dur wirde lobent si diu wîp.
Turnieren daz ist ritterlîch:
sô hœrt zuo strîte dringen
und veste halten herteclîch.

Urmetrum: 1. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´ a—a
2. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´ b—b
3. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ◡ ˋ | c—w—c
– ´ – ´ – ´ – ´

Im Rätselgedicht (Leitzmann S. 1) ist die Waise meist vierhebig stumpf. Die alte Gliederung wird durch Brechung sehr verschleiert.

Die Winsbeckenstrophe (Leitzmann S. 26, Nr. 3):

Sun, merke, wie daz kerzen lieht,
die wîl(e) ez brinnet, swindet gar:
Geloube, daz dir sam geschiht
von tage ze tage; ich sage dir wâr.
Des nim in dînen sinnen war
und rihte hie dîn leben alsô,
daz dort dîn sêle wol gevar.
Swie hôch an guote wirt dîn name,
dir volget niht wan alsô vil,
ein lînîn tuoch vür dîne schame.

Urmetrum: I, 1. – ´ – ˋ – ´ – ˋ | – ˋ – ´ – ˊ – ´ a—b
2. – ´ – ˋ – ˊ – ´ | – ˊ ◡ – ◡ˋ – ˋ ◡ – ´ a—b.
II, 3. – ˊ – ˋ – ´ – ´ | – ˊ – ´ – ˊ ◡ – ´ | c—w—c
– ´ – ˊ – ´ – ˊ
4. – ˊ – ´ – ˋ – ◡ˋ | – ´ – ˋ – ´ – ˊ | d—w—d.
– ´ – ˊ – ˋ – ◡ˋ

Die Abstufung ist etwas gedämpft, aber deutlich hörbar. Einfluß der romanisierenden Strophen scheint vorzuliegen. —

Ein Beispiel ‚archaisierenden' Stiles ist vielleicht die Titurelstrophe Wolframs:

I, 13 *Dem wâren sîner tohter zwúo vòn den jâren,*
Daz si gein hôher minne an vriundes árm vólle wahsen wâren.
Schoysiânen minne schône gerte vil küng(e) ûz mangen landen,
des sî doch einen fürstèn gewerte.

[1]) Vogt S. LXXVIII.

Metrum dieser Strophe:

1. – ´ – ´ – ˘ ˘ | ˘ ´ – ˘ ˇ w—a
2. – ´ – ´ – ˘ ˇ | – ´ – ˘ ´ – ´ – ˘ ˇ x w—a
3. ´ – ´ – ´ – ´ – ˘ ˇ | – ´ – ´ – ˘ ˇ | b—w—b
   – ´ – ´ – ˘ ˇ – ˘ ˇ

So hat jedenfalls der Dichter des Jüngeren Titurel das Metrum verstanden. Die Besonderheiten des Originals liegen, wie es scheint, darin, daß 1. Zusammenziehung stattfindet, wohl durchweg durch den Akzent der Stelle (z. B. 3, 1 *ie trôst*) oder der nachdrücklichen, wuchtigen Sprechart (7, 1 *múoz sîn*) gefordert; 2. manche Zeilen wechselnde Form bei demselben Metrum (Vierer und Sechser) haben, z. B. 1, 1 a *dô sich der stârke Týturél*: 2, 1 *möht ich getrâgen wâppen*: 6, 1 *dô ich den grâl enphienc*. Diese Freiheit findet sich in allen Epen; 3. vielfach schwache Lanken und Reihenbrechung: 2, 1 *des sólt der lúft gérèt sîn | von spérs krâch(e) ûz mîner hèndè*. Vgl. 7, 4. 10, 4. Kettenbrechung findet man oft. —

Von den bisher besprochenen Gedichten ist wohl keines mehr gesungen. Alle sind Lesepoesie. Aber die Gattung des gesungenen epischen Liedes hat im Osten neben der höfisch beeinflußten weiter bestanden. Auch sie ist von der modernen Strömung nicht unberührt geblieben und tritt in der Mitte des 13. Jahrhunderts hervor. Hierher gehört das vortreffliche Eckenliet.[1]) Der Stoff ist französisch. Ein alter Gaweinroman wurde auf die Personen der deutschen Heldensage übertragen.[2]) Die Strophenform steht wieder für sich. Sie hängt vielleicht mit der Schweifreimstrophe[3]) zusammen.

Str. 14: *Doch lâz(e) ich ez darumbe niht,*
sît man im gar daz beste giht,
swâ man in hœret nennen.
Dast wâr, wan ich bestân ouch in.
ez weiz noch nieman wer ich bin:
wan muoz ouch mich erkennen.
Ich hân michs beidenthalp verwegen,
ich vlies ald ich gewinne.
Vrô Sœlde mac mîn alsô pflegen
daz ich im nime die sinne:
Sô hœrt man in den landen sagen,
und sprechent ‚seht, her Ecke,
hât dén Bernære erslâgen.'

Metrum: I, 1. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´ | a—a—b
– ´ – ´ – ˘ ˇ

2. – ´ – ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´ | c—c—b.
– ´ – ´ – ˘ ˇ

[1]) Heldb. V, 219 ff.
[2]) O. FREIBERG, Beitr. 29, 1 ff.
[3]) F. WOLF, Über die Lais, 1841, S. 17.

II, 3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ d—e
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ d—e
5. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ | f—w—f.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ X

Der moderne, neuhöfische Stil ist deutlich ausgeprägt: im wesentlichen Alternation und Ausgleichung. Brechung ist sehr beliebt.

Virginal, Sigenot, Goldemar gehen nach demselben Ton, den man deshalb ‚Bernerton' nennt. Ebenfalls geht danach das Bänkelsängerlied vom ‚Herzog Ernst'. Die Melodie ist uns erhalten durch chorale und mensurale Notationen des 16. Jahrhunderts. Vgl. F. M. Böhme, Altd. Liederbuch 1877 Nr. 4. Sie ist spondeisch.

Auch die Nibelungenstrophe, allerdings mit dreihebig stumpfer Schlußzeile, ist im Gesang verwendet worden. So im Jüngern Hildebrandslied, dessen Melodie wir noch haben. Böhme Nr. 1 (spondeisch).

Anm. Bei der Untersuchung der Strophen muß man die Brechung in allen ihren Erscheinungsweisen, so wie ich es oben angedeutet habe, beachten. Bisher ist das noch nicht geschehen. Man stelle auch stets fest, wie oft hintereinander, wie oft in einer Strophe und in welchen Kombinationen die Brechungen vorkommen. Denn der Eindruck eines Gedichtes hängt sehr wesentlich von der Brechung ab. Vgl. Saran, Rh. d. frz. Verses § 32. Halbe und ganze Brechung müssen gesondert werden. Erstere ist meist älter als diese.

Von der Mitte des 14. bis Anfang des 17. Jahrhunderts.

§ 36.

Die Alternationstechnik.

Die Fülle der Stilarten, welche in der klassischen Zeit der mittelhochdeutschen Poesie (ca. 1175—1225) entstanden war, bot den Späteren reiche Mittel des Ausdrucks. Wir können auch verfolgen, wie sie gebraucht werden, wenngleich die nachklassische Zeit metrisch noch nicht so durchgearbeitet ist, daß man mit einiger Sicherheit etwas aussagen könnte.

Konrads von Würzburg akzentuierend-alternierende Technik wird für viele maßgebend, bis ins 14. Jahrhundert: Egenolfs ‚Peter von Staufenberg',[1]) Kunz Kisteners ‚Jakobsbrüder'[2]) sind hervorzuheben. Auch in der Lyrik werden die Bestrebungen der Klassiker fortgesetzt: die Zusammenziehung ist im 14. Jahrhundert selten, im 15. hört sie auf.[3]) Die Füße werden streng zweisilbig (⏑X): Auflösung verschwindet. Der Auftakt wird im 14. Jahrhundert nachlässiger behandelt, im 15. wieder überall gesetzt, so daß fallende Metra ganz abkommen. Es wird also in der Kunstlyrik Alternation herrschend.[4]) Vgl. die Texte in Otts Liederbuch (1544).

Neben diesem akzentuierenden Alternationsstil bleibt aber auch einer, der sich mehr vom Altheimischen bewahrt. Wernher der Gartenaere hat

[1]) Edw. Schröder, Zwei altd. Rittermären, Berlin 1894.
[2]) Herausg. K. Euling 1899.
[3]) Pauls Grdr.[2] II, S. 87.
[4]) Vgl. Oswald von Wolkenstein, herausg. von J. Schatz, 1904[2].

im ‚Meier Helmbrecht' noch eine ganze Menge Zusammenziehungen, mehr als Konrad von Würzburg.[1]) Ebenso Seifrid Helbling (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts). Daneben findet man Verse mit vielen zweisilbigen, auch überfüllten Senkungen. So schon die Morolfbearbeitung vom Ende des 13. Jahrhunderts, der Rappoltsteiner Parzival (1331/6) und dann viele Dichtungen bis ins 15. Jahrhundert (z. B. Schades geistl. Ged. d. 14/15. Jh.s, Rosenplüt, die Schauspiele). Wieweit darin eine sprechmäßige Verbreiterung neuhöfischer Verse vorliegt, wieweit die frühmittelhochdeutsche Technik darin weiter lebt, bleibt im einzelnen zu entscheiden. Auch in der Lyrik lebt die freiere altheimische Technik weiter im Volkslied (Böhme, Altd. Liederb.). Senkungen fehlen zuweilen, Hebung und Senkung werden aufgelöst. Beispiele für ‚Zusammenziehung' noch in Luthers ‚Ein feste Burg'.

Die Notation von Liedern ist damals im wesentlichen choral, wenn sie monodisch, mensural, wenn sie mehrstimmig sind. Es gibt aber auch Zwischenformen beider Notationsweisen (Neumen mit versuchter Mensurierung). In beiden Fällen ist das Metrum des Textes für den Rhythmus der Komposition maßgebend, mit der einzigen Beschränkung, daß die Mensuralnotation die Dauer der Töne genau angibt. Also die Hebungen und Senkungen, die Länge und den Charakter der Reihen bestimmt überall das Textmetrum. Die Striche der Mensuraltexte sind keine Taktstriche, sondern Mensurstriche. Es ist ein schwerer Irrtum, sie als Taktstriche anzusehen und danach die Melodien zu skandieren oder zu dirigieren. Takt im modernen Sinne haben die Liedmelodien dieser Zeit überhaupt nicht. Der *tactus* der Mensuralisten ist etwas ganz anderes als unser ‚Takt'.[2])

Ferner: die Mensuralisten behandeln den Verstext oft ganz frei und sprechmäßig. Das schlichte Versmetrum und der wirkliche Liedrhythmus fallen sehr häufig auseinander. Die hier neu entstehende Stilart gehört nicht mehr in die Verslehre. Siehe oben S. 180. Ein analysiertes Beispiel a. a. O.[3]) Daneben hat natürlich — vielleicht unter der Hülle der Choralnotation — das alte, schlicht-metrische Lied weiterbestanden, auf jeden Fall im Tanz- und Marschlied.

Einfluß auf die Metrik bekommt damals die Dehnung der im Mittelhochdeutschen offenen Silben mit kurzem Vokal (*vă-ter* : *Vā-ter* oder *Gevăt-ter*). Das macht die altgermanische Auflösungsregel rhythmisch ⏑ ⏑ = sprachlich ⏑ X illusorisch. Schon bei H. von Veldeke ist die Dehnung metrisch nachzuweisen, nicht aber im Mittelhochdeutschen der guten Zeit (1175—1225), wenige von der Mundart beeinflußte Dichter ausgenommen.

Mit der Dehnung hängt zusammen, daß das Gefühl für den Unterschied von –́ X und ⏑́ X am Versschluß schwindet und Unsicherheit ent-

[1]) Anders C. KRAUS, Z. f. d. A. 35, 305 ff.
[2]) SARAN, Rh. d. frz. Verses § 3.
[3]) Ebenda S. 52 ff.

steht. Literarisch versucht z. B. noch P. Suchenwirt[1]) die alte Scheidung festzuhalten. Der Teichner aber faßt beide Schlüsse gleich. Damit ist der Anlaß gegeben, den Wechsel von vierhebig-stumpf und dreihebig-klingend zu Gunsten des Wechsels 4 : 4 ⏑ aufzugeben, oder aber analogisch zu Versen wie 3 ⏑ stumpfe von drei Hebungen zu bilden. Beides kommt vor.

Der Hauptpunkt der Verskunst dieser Zeit ist der, daß ein neuer metrischer Stil entsteht, durchgebildet wird und in der Literatur die Herrschaft an sich nimmt. Die deutsche Verstechnik war bis dahin akzentuierend. Vollkommen die der Alliterationspoesie, fast völlig auch die der althochdeutschen und mittelhochdeutschen Verse, obgleich hier teils unter lateinischem, teils unter romanischem Einfluß das Alternationsprinzip an der Bildung der Rhythmen teilnimmt. Zeugnis dafür legt die metrische Drückung ab, die — in bestimmten Fällen — nicht eben selten auftritt. Diese Erscheinung hängt, wie schon Paul erkennt,[2]) mit dem Alternationsprinzip zusammen. Ja sie ist ihr Korrelat. Je deutlicher sich das Gefühl herausbildet, daß Hebung und Senkung einsilbig bleiben und alternieren müssen, um so weniger gefährlich wird ein Verstoß gegen den Akzent der Verse. Man fühlt ja, daß der Rhythmus Herr bleiben müsse. Ja man kann nun, gesichert durch die Alternation, dazu übergehen, mittelst der Drückung dem Verse ein neues Ausdrucksmittel zuzuführen, ja dem Leser eine bestimmte Vortragsweise schon metrisch vorzuschreiben, um den Eindruck der Verse zu sichern. Siehe oben § 24.

Die Fälle, in denen sich schon die mittelhochdeutschen klassischen Dichter der Drückung bedienten, sind S. 264 f. angegeben. Es sind die, welche ein auf akzentuierende Verse gestimmtes Ohr am ehesten erträgt. Die Schwere, die der Vers am Anfang gern hat, erlaubt überdies Drückung gerade hier leicht. Am meisten in der ersten Senkung. Für ‚steigende' (× ⏑) Verse gibt es Beispiele in Menge. Aber auch für fallende (⏑ ×) gibt es deren: z. B. Wolfr. Lied. Lm. 7, 15 *die waltsinger*. Ebd. 17, 21, 23, 24, 25, 29, 33. In diesen Fällen stehen sich die in Frage kommenden Silben schon akzentuell, dem Gewichte nach relativ nahe.

Mehr gegen das akzentuierende Prinzip verstoßen die Fälle, bei denen eine relativ schwere Silbe unter eine sonst leichte gedrückt wird. Sie sind in der guten Zeit nur im ‚Auftakt' erlaubt. Ins Versinnere oder gar ans Reihenende dringen sie nicht. Indes auch hier gibt es schon im 13. Jahrhundert Ausnahmen. Die erste macht Burkart von Hohenfels (bezeugt von 1216—1242). Er ahmt Wolfram nach,[3]) von ihm lernt er die Drückung in der ersten Senkung fallender (⏑ ×) Verse: z. B. 49, 6 *ein ding mich ze fröiden lücket*. Aber nicht diese leichtesten Fälle bilden bei ihm die Regel, sondern gerade folgende: 13, 6 *só lobtént*; 26, 6 *mín*

[1]) Vgl. A. Primisser I, 7. 8 : 67. 68 : 93. 94 : 109. 110 : 181. 182.

[2]) Grdr.² II, S. 87.

[3]) Sydow, B. v. H., Berl. 1901, Diss., S. 14, 22 f.

kumbér; 17, 1 *dér wildé* u. a.[1]) Er ist der erste Minnesinger, der sich das erlaubt. Und er tut es, wenngleich sehr selten, auch tiefer im Verse. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vermehrt sich die metrische Drückung.[2]) Voranging, wie es scheint, der Meißner (1260—84 nachweisbar), es folgten Hermann der Damen und Fürst Wizlaw III. von Rügen (geb. 1268, reg. 1302—25). Alles Lyriker und Spruchdichter; in den Reimpaaren und der epischen Strophik ist nichts davon nachgewiesen.

Im 14. Jahrhundert ergreift die Bewegung auch die Reimpaare. Der Dichter des Makkabäerbuches[3]) verwendet in seinem Gedicht einen Vers des Schemas X⏑X⏑X⏑X⏑ und einen ⏑X⏑X⏑X⏑X z. B. Vers 285 *gotés gnadén der dárf ich wól* und 287 *úzlegén undé bedúten.* Der Wechsel erklärt sich daraus, daß es dem Verfasser auf die Zahl von acht Silben ankam.[4])

Für die epische Strophe ist, wie es scheint, M. Beheims (geb. 1416, gest. nach 1474) Buch von den Wienern das erste Beispiel.

Die Lyrik verstattet der Neuerung also zuerst Eingang, jedoch ohne sich ihr ganz hinzugeben. Im 15./16. Jahrhundert ist nur der Meistergesang voll von metrischen Drückungen. Hier wird ‚Verletzung des Akzents' auch ausdrücklich von den Theoretikern anerkannt (Harsdörffer, Wagenseil u. a.).[5]) Im Volks- und Kirchenlied herrscht das akzentuierende Prinzip nach wie vor. Auch in der Reimpaardichtung des 15./16. Jahrhunderts kommt die Alternationstechnik erst durch Seb. Brants Narrenschiff (1494), nun aber völlig zur Herrschaft. Dem ungeheuren Einfluß dieses Werkes ist wohl das Durchdringen der neuen Verskunst in der gesamten späteren Reimpaardichtung zuzuschreiben. Den Zeitgenossen ist sie schon als eine bedeutsame Neuerung aufgefallen. Ulrich von Hutten sagt von Brant:[6])

Qui Germana nova carmina lege facit
barbaraque in numeros compellit verba ligatos.

Seit Brant hat der Reimvers die Form X⏑X⏑X⏑X⏑(X) (auch mit gleitendem Schluß ⏑X X). Seltener findet sich im 16. Jahrhundert die Form X⏑X⏑X⏑(X), bzw. ··⏑X X. Bis zur letzten Hebung sind es acht Silben, was dahinter steht, sind ‚überige'. Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts sind sich bewußt, daß acht Silben und Alternation (‚iambisches' Metrum) zum Wesen dieser Verse gehören, daß auch der Wortakzent darin vernachlässigt werden dürfe. So Laurentius Albertus Ostrofrancus, Albert Ölinger,[7]) Ad. Puschman.[8])

Vgl. einen von Wagenseil mitgeteilten Meistersingerton (mit Melodie Saran a. a. O. S. 146 ff.):

[1]) SYDOW 45 f.
[2]) Jen. Hs. II, 143.
[3]) ed. K. HELM, Stuttg., Lit. Ver. 233, verfaßt ca. 1320—30.
[4]) HELM S. XV.
[5]) SARAN, Rh. d. frz. Verses 145 ff.
[6]) ZARNCKE S. 288 f.
[7]) Vgl. SARAN a. a. O. S. 153 f.
[8]) Beitr. 29, 356 ff.

I, 1. *Genésis ám neunúndzwanzigsten úns bericht,*
wie Jácob flóh, vor séin Brudér Esáu entwicht,
dass er in Mésopótamiam kommen.
2. *Als er sich jetzt genehet hat heran der Stadt*
es dáselbst drey groſsé Heerdé der Schafe hat. ||
Jacób fragt um Bericht, als ér eingnómmen
II, 3. *Diesés Ortés Gelegenheit;*
sie sagten ja' mit gutem Bscheid.
4. *Ob ihnen Nahars Sohn Labán bekenntlich,*
fragt ér, ob es auch wól stünd úm ihn endlich.
5. *Und sie bekräfftigtén [ihm alle] diss;*
trieb ihre Schaaf daher Rahél anmúthig.
6. *Darauff sie ihn berichteten gewiss,*
daſs diss ein Tochter wäre Labans gutig.
7. *Jacób sprach, es ist nóch hoch Tág,*
das Vieh kan noch wol bleiben.
8. *Tränckt dásselb vor, und auf der Au*
es weid ohn Grau.
9. *So dann der Abend kommt herbey,*
könnt ihr diesés heimtrélben.

Narrenschiff (Zarncke) S. 2:

All land syndt yetz voll heylger gschrifft
Vnd was der selen heyl antrifft,
Bibél, der heylgen vátter ler
Und ander dérglich búcher mer,
In masz, das ich ser wunder hab
Das nyemant bessert sich dar ab ....
All straſsen, gassen, sindt voll narren
Die nút dann mit dorhéit umbgán,
Wellén doch nit den namen han.
Des hab ich gdacht zu diser frúst,
Wie ich der narren schiff uff rúst,
Galléen, fúst, kragk, náwen, parck,
Kiel, wéydling, hornach, rennschiff starck,
Schlytt, kárrhen, stószbárén, rollwágen.

H. Sachs, Das Schlaraffenland (Hall. Neudr. 110, S. 8):

Ain gegent haist Schlauraffen land,
Den faulen leuten wol bekant,
Das ligt drey meyl hindér Weyhnáchten.
Und welcher darein wölle trachten,
Der muſs sich groſser ding vermessn
Und durch ein Berg mit Hirſsbrey essn,
Der ist wol dreyer Meylen dick.

Als dann ist er im augenblick
Inn dén selbing Schlauraffen Landt,
Da aller Reychthumb ist bekant.
Da sind die Heuser deckt mit Fladn,
Leckúchen die Haußthúr und ladn,
Von Spéckuchén Dielén und wend, ...

Diese Technik beherrscht die gesprochene Dichtung des 16. Jahrhunderts gänzlich: Teuerdank, H. Sachs, Thyms Thedel von Walmoden, Burkard Waldis, Erasmus Alberus, C. Scheidt, Fischart u. s. w. Sie hat schließlich die ältere, freiere Art ganz von den Höhen der Literatur verdrängt, so daß sie dem Bewußtsein der Zeitgenossen fast entschwand. Sie beeinflußt schließlich auch die Lyrik, die sonst — den Meistergesang ausgenommen — bei der alten Art blieb. Dann die strophische Epik, z. B. das Lied vom Hürnin Seyfrid.[1])

Man nennt diese Technik ‚silbenzählend'. In der Tat sagt z. B. Erasmus Alberus in der Vorrede zu seinen Fabeln 1590, Hall. Neudr. 104—7, S. 4: *Auch habe ich eim jeglichen Verss acht sylben gegeben, on wo ein Infinitiuus am Ende gefellt, der bringet mit sich ein überige sylbe.* Und die oben zitierten Grammatiker sprechen ähnliche Regeln aus.[2]) Man versteht den Begriff dabei so, als drücke er das metrische Prinzip der Verse aus, ein Prinzip, das dem akzentuierenden und quantitierenden gleichberechtigt gegenüberstehe. Dies ist ganz falsch. Silbenzählung kann nie metrisches Prinzip sein.[3]) Prinzip unserer Verse ist die Alternation, der Akzent daneben, insofern die letzte metrische Hebung des Verses zugleich — mit wenig Ausnahmen — den Wortakzent trägt.[4]) Bei Anwendung des alternierend-akzentuierenden Prinzips ergab sich Konstanz der Silbenzahl von selbst, genau wie im Romanischen, mit dessen Achtsilbern die Reimpaare des 16. Jahrhunderts viel Ähnlichkeit haben. Man beschrieb und benannte die Verse nach der Silbenzahl, weil das eine papierne Methode ist, die der Gelehrte gewöhnlich mehr liebt als eine akustische. Ferner, weil man unter dem Einfluß der mittellateinischen und romanischen Verslehre seit langem gewöhnt war, auch den deutschen Vers nach Silben zu bestimmen, so wenig das im Grunde ging.[5]) Anders liegt die Sache im Makkabäerbuch. Dessen Verfasser kam es offenbar darauf an, regelmäßig acht Silben im Vers zu haben. Er ging also von einer papiernen Theorie, von der Silbenzählung aus, die ihn dann zu der Sonderbarkeit führte, zwei deutlich unterschiedene Metra promiscue zu gebrauchen. Für den Rhythmus ist aber dennoch die Alternation die Hauptsache. Diese Technik ist silbenzählend-alternierend.

Woher stammen diese Verse, die ein ganz neues metrisches Prinzip

[1]) Z. f. d. Ph. 35, 58.
[2]) Vgl. auch MINOR[2] S. 342.
[3]) Vgl. SARAN a. a. O. S. 19 f.
[4]) MINOR[2] S. 339.
[5]) SARAN a. a. O. 141 f., VILMAR-GREIN S. 77 ff.

haben? Die Beziehungen der Meistersinger zu Flandern, die große Ähnlichkeit der frühneuhochdeutschen Reimpaare mit dem französischen Achtsilbler haben auf romanischen Ursprung schließen lassen.[1]) Indes halte ich diesen nicht für möglich, weil man bis 1500 weder in Deutschland noch Frankreich ein klares Bewußtsein vom Wortakzent und seinem Verhältnis zum Metrum hatte. Erst durch das Studium der griechischen Akzentlehre, speziell wohl in Melanchthons griechischer Grammatik, lernte man darauf achten. Paul meint,[2]) die oben geschilderte Regelung des Verses habe zunächst zur festen Silbenzahl geführt und diese sei dann Prinzip geworden. Im Zusammenhang damit sei die Bedeutung des Wortakzents gesunken, derselbe endlich ganz vernachlässigt und die Vernachlässigung sanktioniert. Denkbar wäre solche Entwicklung. Aber die Tatsachen stimmen nicht recht, weil die offenbare Vernachlässigung des Wortakzents nicht allmählich zunimmt, sondern momentan und wiederholt eintritt (Burkart, Meißner, Makkabäer, Brant), und weil wir ihre Zunahme auf die Anregungen bestimmter Meister zurückführen können. Eine gewisse Kontinuität scheint höchstens im Meistergesang da zu sein. Sie fehlt in Lyrik und Reimpaaren. Hier fängt jeder wieder von vorn an. Ich denke mir, daß die alternierend-akzentuierende Technik einem — und zwar durchaus richtigen — Stil- und Sprachgefühl entsprungen ist.

Man sträubt sich noch heute sehr oft, die Verse des 16. Jahrhunderts so vorzutragen, wie ich oben angebe.[3]) Während die einen[4]) tatsächlich die Silben alternieren lassen, lehnen andere diese Skansion ab. Goedeke z. B. (Vorr. z. Weckherlin XLVIII) liest die Reimpaare des 16. Jahrhunderts nach dem reinen Wortakzent und mit vier Hebungen, aber mit ‚Zusammenziehung' und ‚Auflösung'. Also nicht

Ain gégent háist Schlauráffen lánd
Den fáulen léuten wól bekánt,
Das lígt drey méyl hindér Weyhnáchten.
Und wélcher dárein wölle trächten u. s. w.,

sondern in den zwei letzten Versen:

Das lígt drey méyl hínder Weyhnáchten.
Und wélcher darein wölle trächten.

Ähnliche Ansichten sprechen aus Sanders, Pilger, Sievers,[5]) Kauffmann;[6]) Minor nimmt Beachtung des Wortakzents an, dabei aber wechselnde Hebungszahl und vergleicht diesen Vortrag mit dem Versvortrag der Franzosen, d. h. dem modernen, falschen, den man seit Quicherat ansetzt. (Nhd. Metr.[1] S. 324 ff.) In der zweiten Auflage gibt er diesen Standpunkt

[1]) Borinski, Poetik d. Renaiss. S. 27.
[2]) Grdr.[2] II, 87.
[3]) Vgl. Helm S. 87 ff.
[4]) Vilmar-Grein S. 80, 125; Zarncke, Narr. S. 289 f.; Sommer, Metr. des H. Sachs S. 2; neuerdings Helm, Englert.
[5]) Beitr. 13, 134 Fußn. Er hat dies aber Beitr. 28, 458 Fußn. ausdrücklich zurückgenommen.
[6]) D. Metr. S. 131 ff., 133 f.

zu Gunsten der Alternation wieder auf (S. 346). Beide Parteien aber sind darin einig, daß die alternierende Art des Vortrags roh und handwerksmäßig sei. Dem entsprechend lastet denn auch auf der Dichtung des 15./16. Jahrhunderts der Vorwurf, sie sei in der Form barbarisch und verabscheuenswert, und kein Literarhistoriker versäumt, ihr dies Zeugnis der Minderwertigkeit auszustellen.[1])

Daß viele ‚Dichtungen' jener Zeit rhythmisch mißtönen und klappern, ist klar. Aber das liegt nicht an der Technik, auch nicht an der Sprache als solcher, sondern an dem Ungeschick und der Talentlosigkeit der Dichter. Dichtungen von Hans Sachs, wie ‚Das Schlauraffenland', manche Fastnachtsspiele oder Gengenbachs Novella klingen, alternierend vorgetragen, sehr gut und charakteristisch: jede akzentuierende Rezitation würde den Eindruck abschwächen. Ich habe mich davon bei Dilettantenaufführungen überzeugt. Und so wird man noch viele rhythmisch geradezu vortreffliche Stücke finden können. Jene Vulgatansicht entspringt also nicht so sehr unmittelbarer Beobachtung als der vorgefaßten Meinung, im Deutschen könnten nie Verse gut sein, in denen die Hebungen des Metrums mit denen des reinen Akzents nicht streng zusammenfielen. Dieser Grundsatz ist dem Deutschen seit Opitz ein Dogma, das er gläubig annimmt, ohne vorher den Bereich seiner Gültigkeit zu prüfen. Und doch hätte die Existenz der sog. ‚schwebenden Betonung' vom 9.—20. Jahrhundert, welche viele Tadler der frühneuhochdeutschen Reimpaare anerkennen, vorsichtig machen sollen.

Die Lösung der Schwierigkeit liegt, glaube ich, in dem, was oben S. 123 ff., bes. 206, 208 ff. gesagt ist. Metrische Drückung setzt immer voraus, daß die betreffenden Silben schon akzentuell nahezu gleich schwer und meist auch gleich lang sind, andererseits, daß die akzentuelle Gliederung an solchen Stellen aufgelockert wird. Häufig kann Drückung auch nur in Stilarten werden, deren akzentueller Charakter, deren Ethos das verträgt. Hierher gehören alle diejenigen Sprecharten, welche den Charakter der Mitteilung haben, d. h. vor allem die verdeutlichenden, belehrenden, nachdrücklichen, spitzigen, satirischen, witzigen. Belehrung, beziehungsweise Witz, Satire ist nun aber der Inhalt des ganzen Meistersangs, beziehungsweise der Reimversliteratur seit Brant.[2]) Dazu paßt der neue Stil vortrefflich. Wir begreifen, daß er sich mit dieser Tendenz verbreitet, mit ihr zur Herrschaft gelangt. Dazu kommt die oben S. 209 f. skizzierte Beschaffenheit der Sprache und die Gewohnheit, diesen Kürzungen der Verkehrssprache Eingang in die Schriftsprache zu verstatten, was die mittelhochdeutschen Dichter nur in sehr beschränktem Maße tun,[3]) und nachher Weckherlin und Opitz wieder verurteilen. Die Berechtigung der alternierend-akzentuierenden Technik langt also genau so weit wie die jenes volks-

[1]) KOBERST. I, 301 f., WACKERN.[2] I, 176, E. HÖPFNER, Reformbestr. 5, SCHERER[5] 263.

[2]) Vgl. HÖPFNER, Ref. S. 20 f.

[3]) WILMANNS, Unt. z. mhd. Metr. S. 113.

tümlichen, didaktisch-satirischen, überhaupt des nachdrücklichen Stiles. Sobald die neue Manier schlechthin als die Technik deutscher Verse betrachtet und auf Werke, die Legatostil forderten, übertragen wurde, muß sie falsch und unerträglich werden. Im Deutschen hat sie eben nur als Ausdrucksmittel von begrenztem Bereich Berechtigung zur Existenz.

Ist diese Annahme richtig, so steht auch der andern nichts im Wege, daß dieser neue Stil aus dem herkömmlichen, akzentuierend-alternierenden, dessen Wurzeln im 12. Jahrhundert liegen, entwickelt worden ist. Wie wir gesehen, wohl nicht allmählich, sondern zu gewissen Zeiten als Ausdrucksmittel didaktischer Tendenzen (Meißner, Brant). Zu dieser Annahme stimmen gewisse Freiheiten, die die alternierend-akzentuierende Kunst noch im 16. Jahrhundert zuläßt.

Wenn Brant,[1]) Scheidt,[2]) Fischart,[3]) Burkart Waldis[4]) bei Eigennamen und Fremdwörtern dem Verse mehrsilbige Senkung erlauben, so zwang die Not dazu, z. B. *dann Franciscus fürt ein sólchen Wándel, zur wéitberhümbten Música bríngt.* Diese Entschuldigung gilt aber nicht für Gengenbach,[5]) wo er sich zweisilbigen ‚Auftakt' gestattet: Totenfr. 11 *er hat gót im him(e)l und mích geschánt*; X Alt. 743 *on anféchtung, kránckheit mérck mich ében.* Derselbe Dichter erlaubt sich ‚Eingangspause': Nov. 81 *géistlich, wáltlich, wéib und mán.* Dieselbe mit ‚Zusammenziehung': X Alt. 725: *knécht, mágt, die kínder óuch.* Letztere allein B. 18 *verlúrt sin lýb, éer und gůt*; G 330 *sie sýen árm óder rích*; X Alt. 283 *so wírd ich érst zum kriegsmàn*; Nov. 859 *wir wéllen héim zů hůß gàn.* Ähnliches bei Murner,[6]) Joh. Nas,[7]) Fischart.[8]) Es sind dieselben Fälle, die nach S. 264 auch für den akzentuierend-alternierenden Vers des 13. Jahrhunderts erlaubt blieben.

Ferner unterscheiden sich die Dichter des 15./16. Jahrhunderts in der Anzahl und Art der metrischen Drückungen sehr voneinander. Der Teuerdank hat auf 100 Verse 104,8 ‚Verstöße gegen den Wortakzent', Hans Sachs 75,7, B. Waldis' Esopus 42,8; dann folgen C. Scheidt und Erasmus Alberus (28,5).[9]) Brant hat auch relativ wenig solcher, die über den Gebrauch des 13. Jahrhunderts (Meißner) hinausgehen. Für Fischart weist Englert nach, daß er im Anfange — unter dem Einflusse seines Lehrers Scheidt — schwere Verstöße meidet, dann aber den Akzent mehr und mehr vernachlässigt und die groben Verstöße häuft, daß also ‚seine Verse immer schlechter werden'.[10]) Diese Tatsachen lehren meines Erachtens nicht, wie Hauffen, Euph. 11, 531 will, daß Scheidt und Alberus noch direkt unter dem Einfluß der rein akzentuierenden, volkstümlichen Verse stehen und bessere

[1]) Zarncke S. 291.
[2]) Englert S. 64.
[3]) Ebenda S. 65.
[4]) Ebenda S. 64.
[5]) H. König, Z. f. d. Ph. 37, 231.
[6]) Popp S. 71.
[7]) Hauffen, Z. f. d. Ph. 36, 470.
[8]) Englert S. 64 ff.
[9]) Vgl. Helm S. 70 f.
[10]) Hauffen, Euph. 11, 527.

Verse machen, sondern daß ihr Stil weniger nachdrücklich, flüssiger ist, während z. B. H. Sachs und Waldis mehr Staccatovortrag verlangen. Fischarts Wandlung bedeutet andererseits keine Verschlechterung, sondern nur eine Veränderung seiner Verstechnik nach der Seite der Schwere und Nachdrücklichkeit. Eben deshalb vermehrt er auch in den späteren Dichtungen die Schwere der Senkungen, vermehrt er auch die Menge der Worte und Gedanken im Verse.[1]) Zunahme der sog. ‚groben Verstöße' und der schweren Senkungen sind Korrelate.[2]) Es lebte in Fischart das Gefühl, daß er sich, um seinen Versstil zu erreichen, von der Glätte Scheidts entfernen müsse. Und gerade deshalb kann der akzentuierende Reimvers der älteren Zeit der Ausgangs- und verborgene Beziehungspunkt seiner, wie der ganzen Alternationstechnik gewesen sein.

Aber dieser Beziehungspunkt wurde vergessen. Man fühlte nun, z. B. bei der Lektüre von H. Sachs, diese Technik nicht mehr als eine Abart der akzentuierenden Reimpaare, sondern als etwas Neues, als eine alternierend-(akzentuierende) Technik schlechthin. Sie paßte nur für gewisse Stilarten; mechanisch auf andere übertragen wurde sie in der Tat Barbarei. Sobald man sich solcher mechanischen Übung schuldig machte, begann die Reaktion, die Rückkehr zum Alten. Im Anschluß an die griechische Grammatik fand man dafür auch den begrifflichen Ausdruck, der bis dahin durchweg gefehlt hatte. Man erkannte und formulierte nun das Akzentuationsprinzip der normalen deutschen Verskunst. Zuerst tat es um 1540 P. Rebhun,[3]) der Dichter geistlicher Dramen, vermutlich nicht ohne Rücksicht auf die akzentuierende Technik des Liedes und älterer geistlicher Schauspiele, auf jeden Fall, weil der Staccatostil der üblichen Verse seinem an der Antike gebildeten Geschmack nicht entsprach. Er will nicht ‚wider den Akzent stolpern'. Ihm folgten eine Anzahl Genossen in Gesinnung und Geschmack: H. Ackermann, Tiebolt Gart, H. Tirolff u. a., alles Dichter geistlicher Dramen. Der Theoretiker der neuen Richtung ist Clajus, der 1578 in seiner Deutschen Grammatik das akzentuierende Versprinzip durchaus klar formuliert. Man sieht aus seinen Beispielen, daß er seine Anschauungen vom Wesen des Verses auch an geistlichen Liedern gewonnen hat. Also bei ihm deutlich ein Zurückgreifen auf die ältere Technik, die im Lied noch im wesentlichen rein zu finden war.[4])

Noch von anderer Seite her kämpfte man gegen die drückende Herrschaft der Alternationsregel. Die Neubelebung des klassischen Altertums, das strahlende Licht, in dem man dessen Literatur sah, verführte zu dem Versuch, die antike quantitierende Technik als die schlechthin vorbildliche mit allen ihren Regeln nachzuahmen. In Frankreich geschah es durch Nicolaus Rapin, Passerat, Pasquier, Callier, Baïf u. a.,[5]) Versuche,

[1]) ENGLERT S. 85.
[2]) Ebenda S. 85.
[3]) HÖPFNER, Ref. S. 11.
[4]) HÖPFNER, Ref. S. 17.
[5]) Vgl. SARAN, Rh. d. frz. Verses S. 12 f.

denen Malherbe ein Ende bereitete. In Deutschland taucht derselbe Gedanke bei Gesner auf, im Mithridates 1555 und in der Vorrede zu Jos. Maaler, Die Teutsch spraach [= J. Pictorius, Dictionarium Germanicolatinum. 1561] auf. Er gibt Proben von Hexametern, Hendekasyllaben, Jamben mit Position, ganz nach antiker Lehre, unter Vernachlässigung des Akzents. Ihm folgte 1575 Fischart in der Geschichtsklitterung und Joh. Brandmüller (Basel 1621. 1624). Im 16. Jahrhundert muß diese quantitierende Technik verbreitet gewesen sein, denn sie wird in Clajus' Grammatik in einem besondern Abschnitt *De ratione carminum nova* ausführlich besprochen. So verleiht Clajus den beiden Strömungen, welche die herkömmliche alternierende Technik bekämpfen, Ausdruck.

Diese metrischen Neuerungen Rebhuns, Gesners und ihrer Nachfolger wurden von den Anhängern der vulgären, alternierenden Technik bekämpft. Gegen die quantitierenden Versarten wendet sich Alb. Ölinger in der Grammatica von 1573 und empfiehlt (S. 125) die alternierenden: *de quantitate syllabarum in hac nostra lingua nihil certi praescribere possumus, nam saepe syllabae in rhythmis* (= Reimversen) *corripiuntur, quae in prosa oratione producuntur.* Vgl. auch Laurentius Albertus in der Teutsch Grammatick von 1573 (S. 150 und 157). Gegen die von Clajus empfohlenen akzentuierenden Verse eifert Ad. Puschman im Gründlichen Bericht von 1596 (2. Aufl.). Auch er will nur alternierende anerkennen.[1]) Man erkennt, wie sich die einander befehdenden Richtungen der Literatur in den metrischen Traktaten spiegeln.

Drei metrische Systeme sind also im 16. Jahrhundert nebeneinander in Gebrauch:

1. Das alternierende. Es herrscht in Schwank, Satire (z. B. Fischart), Meistergesang und beeinflußt mehr oder weniger alle anderen Gattungen, auch das geistliche und Volkslied. Theoretiker: Ölinger, Albertus, Puschman.

2. Das akzentuierende. Es herrscht im Volkslied, geistlichen protestantischen Lied, Gesellschaftslied. Von da dringt es ins biblische Drama ein. Theoretiker: Rebhun, Clajus.

3. Das quantitierende. Es wird nur vereinzelt bei Nachbildung antiker Verse angewendet. Theoretiker: Gesner, Clajus. —

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entsteht in Deutschland eine neue Poesie. Sie ahmt teils die moderne romanisch-englisch-holländische Renaissancedichtung nach, teils hängt sie ab von der calvinistischen religiösen Literatur (Psalmlyrik Marot-Bèze's, Du Bartas' Wochen). Hauptvertreter der neuen Richtung sind Lobwasser, Schede, Weckherlin, Zincgref, Hübner. Sie standen natürlich vor der Frage: welcher metrischen Technik soll sich die neue Poesie bedienen?

[1]) Vgl. Jellinek, Beitr. 29, 356 f.

Lobwasser, Zincgref und die Dichter des ‚Anhangs' der Straßburger Opitzausgabe[1]) scheinen sich, wohl unbewußt, je nach der Technik der älteren Stilart zu richten, in der sie dichten. Wo sich letztere Poeten dem deutschen Gesellschafts-, Volks- und Kirchenlied anschließen, dichten sie darum im wesentlichen akzentuierend, jedoch meist mit den Freiheiten des Mittelhochdeutschen. Vgl. oben S. 264 f. Deshalb ist P. Schedes *Rot Röslein wolt ich brechen* streng akzentuierend. Ziemlich streng (Freiheiten nach mittelhochdeutscher Regel) auch Denais' Hochzeitslied (Nr. 7), Schede Nr. 5, Zincgref Nr. 10, Anonymus Nr. 13. Der Lutheraner Lobwasser steht unter dem Einfluß der geistlichen Lieder Luthers. Deshalb dichtet er auch im allgemeinen akzentuierend, mit den üblichen Ausnahmen. Doch hat er nicht selten — unter dem Einfluß der Alternationstechnik — metrische Drückungen, wie sie nur spezifisch alternierenden Versen eignen. Seine Technik ist also eine gemischte.

Wo das deutsche Lied nicht einwirkt, finden wir, manchmal bei denselben Dichtern, die ziemlich oder ganz streng akzentuierende Liedertexte schreiben, ausgesprochene Alternationstechnik. Z. B. in Denais' Sonett (Nr. 9). Am deutlichsten bei P. Schede in der Psalmübersetzung.

Schede hat, wie Lobwasser, die calvinistischen Psalmlieder von Marot-Bèze (vollständig zuerst 1562) übersetzt, unter genauer Nachbildung der originalen Metra, damit die Übersetzungen zu den französischen Melodien gesungen werden könnten. Lobwasser beendete die Arbeit schon 1565, trat aber erst 1573 damit hervor. Schede wurde später fertig, kam aber bereits 1572 heraus.

Lobwasser wendete bei der Nachbildung eine im wesentlichen deutsche Technik an. Sein Fünfer, der dem französischen Zehnsilbler entspricht, ist der alte, der schon zur Zeit der Minnesinger fertig war. Deshalb hat Lobwasser auch nicht die Zäsur streng nach der vierten Silbe, daher verwendet er auch die auffälligen metrischen Drückungen, wenn er sie zuläßt (z. B. *sondérn, Mannés*), im allgemeinen stilgemäß. Schede hingegen schafft sich eine spezifisch alternierende Technik, indem er mit vollem Bewußtsein alle Eigenschaften des französischen Verses nachbildet. Im Fünfer (Zehnsilbler) braucht er nur die männliche ‚Zäsur' nach der vierten Silbe (Lobwasser auch die weibliche nach der fünften oder gar keine). Er übernimmt den ‚Widerspruch' von Wort- und Versakzent aus den Originalversen, sicher mit voller Kenntnis des französischen Versgesetzes und des französischen wie deutschen Wortakzents. Denn in den Fällen stärksten Widerspruchs, nämlich wenn die Vershebung auf *e*-Silben fällt, gibt er durch einen Acutus den Sitz des deutschen Wortakzents an.[2]) Vielleicht hatte er schon die Meinung, im Verse müsse man Akzent und Metrum zugleich hören lassen, eine Meinung, welche der Vergleich der griechischen Wortakzente

[1]) Hall. Neudr. Nr. 15.

[2]) DRESCHER, A. f. d. A. 27, 334 f.

mit dem Versmetrum nahe legte. Schede weicht nur darin von seinen französischen Vorbildern ab, daß er metrische Erhebung auch auf der ‚Zäsur' und am Versende braucht: *gewandélt, zérstraiénd.* Ferner sind seine Drückungen durchaus nicht alle stilgemäß, seine Verse deshalb sehr schlecht, weil papiern. Endlich hat er auch der quantitierenden Richtung nachgegeben: im Reim läßt Schede nur Drückungen zu wie *gewandélt, sprechénd, gräbérn,* d. h. Silben mit ‚positionslangem' *-e-*.

Ein Beispiel veranschauliche seine Kunst:[1])

Dan weg unt steg der gérechtén alhi
Got wais unt kent, tregt immer sorg für si,
Drum han si auch wolfárt stetz unverseret:
Unt weil der Her sich von gotlósen keret,
Mus ire ban, di si han gewandélt,
Unt sí gleich mit zum abgrund sein gefelt.

Die orthographischen Besonderheiten und Akzente Schedes habe ich weggelassen. Ich merke nur an, daß er im Texte *wólfart, gewándelt, gefélt,* d. h. mit dem Akut auf der Hauptsilbe schreibt.

Durch Schede erhält die angegriffene Alternationstechnik eine neue Stütze. Doch ist dieser Dichter Begründer einer ganz neuen Art von Alternationstechnik. Er entwickelt sie nicht aus den einheimischen Versen, sondern schafft sie mit Überlegung und Sachkenntnis so gut wie neu nach französischem Muster.

Eine Technik von prinzipiell gleicher Art finden wir bei G. R. Weckherlin. Derselbe ist sich über den Gegensatz romanischer und englisch-holländischer Verstechnik völlig klar. Vgl. die Vorrede zu den Weltl. und geistl. Ged. 1641.[2]) Aber er, der Kenner und Nachahmer der Plejadendichtung, hält sich im Versbau an das romanische Vorbild, das germanische ausdrücklich ablehnend. Er macht also Verse wie

Fischer I, S. 179: *Wan ích mit guter géselscháft*
Undér vollén gläsérn gesessen,
Macht mich der süsse Rebensaft
Allés laids und unmühts vergessen:
Ich will stehts springen an den dantz
Gecrönet mit dem Ebhew-crantz.

Ganz ähnliche Verse, doch ohne metrische Erhebung am Reihenschluß, baut Tob. Hübner. Dieser fordert in der Vorrede zur Übersetzung von Du Bartas' Zweiter Woche (1622), im deutschen Verse müsse unmittelbar vor der Zäsur und am Versende metrische und akzentuelle Hebung zusammenfallen; im Versinnern sei der Zusammenfall nicht nötig. Das ist ganz die französische Regel. Hübner kennt sie zweifellos genau;[3]) er legt auf eine metrisch genaue Wiedergabe des Originals großes Gewicht.

[1]) Hall. Neudr. Nr. 144—148 S. 12.
[2]) Fischer I, S. 293.
[3]) Gödeke, Grdr. 3, S. 34.

1625 ändert er diese Forderung. Er verlangt nun im Alexandriner überall Übereinstimmung von Metrum und Schwereabstufung, ausgenommen im ersten und vierten Fuß, d. h. im Reihenanfang. Jetzt vermittelt er zwischen der eigenen Alternations- und Opitzischen Akzentuationstechnik.[1])

Deshalb dichtet Hübner 1622:[2])

Isác hat zwar diß glück: Doch, sein eigén bemühen
Ubértrifft sein natur, und gantzes aufferziehen:
Sein Kunst, Glaub und Verstand, sein vórtrefflicher sinn,
Seynd uber seine jahr, und vérältén sein kinn.

Hingegen 1640:[2])

In Ordnung schon die Heer, hochmütig ziehen her,
Das Feld in ihrer mitt' abnímt je mehr und mehr.
Im Staube, Dampff und Rauch ietzt béyd' Heer auff der Erden
Und in der Lufft ietzund zusammen treffen werden.

Aber schon vor 1624, dem Erscheinungsjahr der Deutschen Poeterey und der Straßburger Opitzausgabe, hat Diederich v. d. Werder Verse gemacht, die, noch korrekter als die Hübnerschen von 1640, dem Opitzischen Ideal ganz nahe kommen. Vgl. Erlösetes Jerusalem von 1626 (1624 bereits abgeschlossen) XVIII, 18 ff.:[3])

Er gehet weiter fort, und hört in deß ein Klang,
Der sich gar süßiglich that in die Ohren giessen,
Und wie durch Bäum und Laub sich auch ein Lüfflein drang,
Und gleich als wann ein Bach sonst rauschend käme fließen,
Ein schöner Weisser Schwan mit Klag und mit Gesang,
Die weinend Nachtigall sich auch süß hören liessen.
Viel Orgeln Zittern er und Menschen Stimm vernahm,
Und dieses allzugleich in gleichem Ton ankáhm.

So hielt am Ende des 16. Jahrhunderts die Alternationstechnik ihren Einzug in die neu erblühende deutsche Dichtung. Sie tritt bei Schede und Weckherlin als Alternationstechnik schroffster Form auf; selbst der Reihenschluß erhält metrische Erhebung. Sie setzt nicht ohne weiteres die alte Weise des Reimpaars fort, vielmehr entsteht sie sichtlich unter Einwirkung der französischen Verskunst, nicht ohne Beeinflussung durch abstrakte metrische und akzentuelle Erwägungen. Mehr und mehr wird sie akzentuierend gemildert, bis Werder zu einer fast korrekt akzentuierenden Bauart gelangt.

Opitzens Poeterey von 1624 bedeutet einen Markstein in der Geschichte der deutschen Verskunst. Sie hat den Sieg der akzentuierenden Technik, die Niederlage der beiden andern Richtungen entschieden, obwohl sich noch ein R. Weckherlin (1584—1653) gegen sie erklärte und in der

[1]) Vgl. WITKOWSKI, D. v. Werder S. 11 f.
[2]) Vgl. WITKOWSKI a. a. O. S. 14.
[3]) Vgl. WITKOWSKI a. a. O. S. 98.

schroff alternierend-akzentuierenden französischen Weise verblieb.[1]) Opitz sagt in der Poeterey (Witkowski S. 182): *nachmals ist auch ein jeder verss entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen und lateiner eine gewisse grösse der sylben können in acht nehmen; sondern da wir aus den accenten unnd dem thone erkennen, welche sylbe hoch und welche niedrig gesetzt werden soll.* Damit ist das akzentuierende metrische Prinzip klar ausgesprochen. Seitdem ist es nie wieder verloren gegangen, mag man auch noch so oft dagegen angekämpft haben.

Aber selbst Opitz hat in seinen Jugendgedichten (vor Sommer 1618) der Alternationstechnik seinen Zoll entrichtet.[2]) Er stand zuerst etwa auf dem Standpunkt von Hübners Zweiter Woche (1622): Drückungen der starken Art erlaubt er hin und wieder im Versinnern, häufiger allerdings im Reihenanfang. Man vergleiche z. B. das Hochzeitsgedicht für Matth. Ruttart zum 11. Juli 1618.[3]) Den Umschwung führt die Lektüre der niederdeutschen Gedichte des Daniel Heinsius herbei, welche ihm sein Freund Kirchner 1618 aus Holland mitbrachte. Hier trat Opitzen die akzentuierende Technik klar und rein entgegen; an diesen holländischen Gedichten schulte und verfeinerte er sein rhythmisches Gefühl. Schnell erreichte er nun den Gipfel der Korrektheit. Bereits in Heidelberg (1619/20) ist er technisch so gut wie fertig. Seine Verse sind von da an streng akzentuierend, d. h. selbst die im Mittelhochdeutschen erlaubten Formen der Drückung werden verpönt und finden sich tatsächlich auch nur vereinzelt. Die Opitzischen Gedichte machen deshalb einen außerordentlich glatten und korrekten, freilich auch nüchternen Eindruck.

Wie seine Vorgänger kennt Opitz nur Verse, in denen Hebung und Senkung, streng einsilbig bleibend, miteinander wechseln. Er nennt sie in Anlehnung an die alte Metrik *versus iambici* bzw. *trochaici*. Das Epochemachende bei ihm ist die Durchführung vollkommenster Übereinstimmung des Metrums und Wortakzents. Seine Verse, in denen unverkennbar die französische Alternation nachwirkt, sind deshalb akzentuierend-alternierend.[4])

Opitz hatte Gesner und Weckherlin gegenüber vollkommen Recht. Für die neue Renaissancepoesie, die nicht, wie die des 16. Jahrhunderts, satirisch-didaktische Dichtung war, paßte der Staccatostil nicht mehr. Weckherlins Gedichte lesen sich schlecht. Das hat der Dichter auch wohl gefühlt, da er seine Verse trotz theoretischer Ablehnung doch bei den späteren Auflagen von 1641 und 48 meist im Sinne seines Gegners Opitz gebessert hat.

Anm. Die Auffassung der frühneuhochdeutschen Verse wird in den Metriken von Kauffmann (§ 151) und Minor (S. 347 u. ö.) durch die unrichtige Vorstellung geschädigt,

[1]) Fischer, Bd. 2, 511 ff.; vgl. Saran, Rh. d. frz. Verses 164.

[2]) Vgl. Rubensohn, Euph. 6, 40 ff.

[3]) Witkowski, Hall. Neudr. 189—92, S. 68.

[4]) Vgl. Rh. d. frz. Verses S. 164 ff.

welche diese Gelehrten — im Anschluß an die gangbare Lehre — von der romanischen Verstechnik haben. — JOH. OTTS Liederbuch (1544) herausgeg. von R. Eitner, L. Erk und O. Kade, Publ. ält. Musikw. I—III; J. CHR. WAGENSEIL, Von der Meistersinger holdseligen Kunst an: De civitate Noribergensi commentatio, Altdorf 1697; J. G. SCHOTTEL, Teutsche Vers- oder Reimkunst, Wolfenbüttel 1645 (von der Teutschen Haubtsprache, T. IV); LAURENTIUS ALBERTUS, Deutsche Grammatik, 1573, herausgeg. von C. Müller-Fraureuth in: J. Meiers ält. d. Gramm. III; ALBERT ÖLINGER, Deutsche Grammatik 1573, herausgeg. von W. Scheel (ebenda IV), Halle, Niemeyer, 1897; K. HELM, Zur Rhythmik der kurzen Reimpaare des 16. Jahrh., Diss., Heidelberg 1895; A. ENGLERT, Die Rhythmik Fischarts, München 1903; K. GÖDEKE, Gedichte von G. R. Weckherlin (Deutsche Dichter des 17. Jahrh. V), Leipzig 1873; E. HÖPFNER, R. Weckherlins Oden und Gesänge, 1865, S. 14 f.; J. POPP, Die Metrik und Rhythmik Th. Murners, Diss., Heidelberg 1898; E. HÖPFNER, Reformbestrebungen auf dem Gebiet der deutschen Dichtung des 16./17. Jahrh., Progr., Berlin 1866; W. SOMMER, Die Metrik des Hans Sachs, Halle, Niemeyer, 1882; CH. A. MAYER, Die Rhythmik des Hans Sachs, Beitr. 28, 457 ff.; JOH. CLAJUS, Deutsche Grammatik 1578, herausgeg. von F. Weidling (J. Meier Nr. II), Straßburg, Trübner, 1894; M. H. JELLINEK, Zur Rhythmik des 16. Jahrh., Beitr. 29, 356 f.; H. FISCHER, G. R. Weckherlins Gedichte, 2 Bände (Stuttgart, Lit.Ver. 199, 200), 1894 (Bd. II, S. 511 ff. über W.s Metrik); M. H. JELLINEK, Die Psalmenübers. des P. Schede Melissus, Hall. Neudr. 144—48, 1896; rec. DRESCHER, A. f. d. A. 27, 332 f.; G. WITKOWSKI, Diederich v. d. Werder, Leipzig, Veit, 1887 [darin über Tob. Hübner].

Die Verskunst der Neuzeit.

§ 37.

Von Opitz bis Klopstock.

Opitz wurde der Begründer der neueren Dichtung und ihrer Technik, weniger durch die Vorschriften seiner Poeterey (1624) als durch das Vorbild seiner Teutschen Poëmata vom Jahre 1625. Er blieb der maßgebende Lehrer, bis Klopstock ein neues Versideal zur Herrschaft brachte. Opitzens Dichtung ist zum größten Teile die der Renaissance, wie sie sich in Italien, Frankreich, England, Holland entwickelt hatte. Wesentlich ist an ihr, daß sie Lesepoesie war, jedenfalls sich nicht notwendig mit Musik verband oder gar ausdrücklich für sie gedacht war. Deutsche Leselyrik gab es bis dahin aber nicht. Durch diese Renaissancepoesie kam eine Fülle neuer Verse und Strophen zum Gebiet der Sprechpoesie hinzu. Die Herrschaft der Reimpaare wurde gebrochen, ja vernichtet.

Neben dieser Renaissancepoesie fürs Lesen steht die protestantische geistliche Lyrik, die im Gesangbuch das Organ hat, durch das sie weite Kreise beeinflußt. Sie ist ihrer Art nach Singlyrik. Aber wie neben der Bibel auch das Gesangbuch gelesen und vorgelesen wird, so ist sie zugleich auch Leselyrik. Und da die Musik des 16. Jahrhunderts ungemein entwickelt war, die Komposition und der Satz bedeutende Kenntnisse erforderten, so fielen jetzt Dichter und Komponist selten mehr zusammen. Man dichtete ‚Originaltöne' ohne Rücksicht auf selbst erfundene Weisen, freilich oft auch Liedertexte nach bekannten Melodien. Immerhin gewöhnte man sich — natürlich unter dem Einfluß der Renaissancepoesie —

auch auf diesem Felde an Leselyrik (oben S. 196) und suchte ihr selbständigen Reiz zu verleihen.

Drittens läuft nebenher das Volks- und Gesellschaftslied, dessen Wirkung auf dem Gesang beruht. Kunstdichter wie Schede, Zincgref, Opitz, Fleming, Th. Höck[1]) und viele andere haben mit ihm Fühlung. Die Möglichkeit, auch hier zur Buchlyrik zu kommen, lag nahe.

Die Aufgabe der Verslehre wäre nun, die Fülle der Formen festzustellen, zu ordnen und nachzuweisen, wie sich der prosaisch-flüssige oder auch spröde Rhythmus der gelehrten Dichtung und derjenige der scharf gegliederten, ihrer Melodie beraubten Liedertexte zum wirklich-sinnlich schönen Sprechrhythmus umbildet. Erst Klopstock, Wieland, Goethe und Schiller sind die Meister der Sprechpoesie. Namentlich wird des letzteren Größe in dieser Hinsicht noch längst nicht gebührend gewürdigt. Es ist bekannt, daß seine Gedichte der Melodie widerstreben. Das darf man nicht für einen Mangel halten. Und die ‚Braut von Messina' gehört zum Gewaltigsten und Schönsten, was es überhaupt an Sprechpoesie gibt. Es wäre sehr zu wünschen, daß unsere Bühne einmal der formalen Seite der Klassiker die Mühe zuwendete, die sie jetzt auf ihre Ausstattung richtet. Es werden da ungeahnte Wirkungen zutage treten.

Leider lassen auf diesem Gebiete die Vorarbeiten fast ganz im Stich. Herausgeber sollten es sich zur Pflicht machen, die Metrik ihrer Dichter systematisch — aber nicht schematisch und papiern — zu behandeln, wenigstens an ausgewählten Werken. Arbeiten, wie z. B. die Metrik des Kirchenliedes oder besser noch bestimmter, epochemachender Sammlungen, wie der Lobwasserschen Psalmen, der Opitzischen Poëmata von 1625, sind ebenso dankbar wie ertragreich.

Die von Opitz begründete Richtung strebte vor allem nach metrischer Regelmäßigkeit und Korrektheit. Die verkürzten Formen der Umgangssprache *sprachn, sagt(e)*, *Lieb* u. s. w. werden nach ostmitteldeutscher Mundart durch die vollen mit *-e* ersetzt, ihr Gebrauch nur mit Anwendung des Apostrophs (*Lieb'*) zur Vermeidung des Hiatus, der verboten wird, erlaubt (Poet. Cap. VII). Im übrigen führt Opitz die Fülle der romanischen, insbesondere französischen Metra ein samt ihren Gesetzen. Jeder Vers ist ein *foemininus* oder *masculinus* und entweder ein *iambicus* oder *trochaicus*: damit ist das französische Prinzip der Tonsilben und der Alternation umschrieben. Auch die Silbenzahl soll konstant sein (vgl. Braune, Neudr. S. 46). Neu kommt nur — nach Vorgang der Holländer — das akzentuierende Prinzip hinzu. Opitz braucht meist Alexandriner — nicht als der erste überhaupt. Diese viel gehörte Behauptung beruht auf Tob. Hübners sprachlichem Mißverständnis der bekannten Aristarchusstelle.[2]) Daneben Vers communs (Zehnsilbler) und Drei- bis Achtsilbler in den Oden (Poet.

[1]) M. Koch, Hall. Neudr. 157—9, S. XLV f., LII.

[2]) Witkowski, D. v. d. Werder S. 8 Fußn.; Rubensohn, Euph. 6, 253.

ebd.). Dazu natürlich die Strophenformen des Sonetts, der antikisierenden Ode, des Epigramms. Auch das geistliche und weltliche Lied klingt bei ihm an. Opitz blieb fast unbestrittene Autorität bis ins 18. Jahrhundert. Gottsched faßt in seiner Verslehre nur zusammen, was im 17. Jahrhundert üblich geworden war, nicht ohne im Sinne seines Meisters Opitz auf Klarheit und Flüssigkeit der poetischen Schreibart und Strenge der metrischen Form zu dringen. —

Der Vers, der dem 17. Jahrhundert sein Gepräge aufdrückt wie das Reimpaar dem 16., ist der Alexandriner.

Der Alexandriner ist aus Frankreich übernommen. Dort findet er sich schon um 1100 in der Karlsreise, dann in einem Teile von Waces Roman de Rou,[1]) in Chansons de geste. Überall tritt er tiradenweise verbunden auf. Der Name ist erst im 15. Jahrhundert nachweisbar: Baudet Herenc, ein Rhétoricien, sagt, die Alexandriner heißen so, weil ein Vers, in dem Alexanders Taten beschrieben waren, von dieser Form war. Im 16. Jahrhundert erklärte man (Fabri, Sibilet), der Alexandriner sei überhaupt zuerst in Alexander-Dichtungen verwendet worden. Daß er von Alexandres de Bernay, dem Bearbeiter jenes Alexanderromans, benannt sei, sagt erst 1581 Fauchet, Récueil S. 85. In ältester Zeit wurde der Vers nach epischer Melodie gesungen, später gesagt.

Das Urmetrum des Verses ist

– ´ – ´ – ⏑́(⏑̀) | – ´ – ´ – ⏑́(⏑̀)

d. h. es ist ein steigend-spondeischer (– ´) Doppelvierer, also keine Reihe, sondern eine Kette. Beide Reihen sind katalektisch (⏑́ ⏑̀) oder brachykatalektisch (– ⏑́ ⊼). Zum Sprechmetrum geworden, hat der Vers zunächst, z. B. in der altfranzösischen Karlsreise, sechs bis acht Hebungen. Denn die Schlüsse werden meist einhebig, *⏑́ ⏑̀ > ~́X und *⏑́ ⊼ > ´, bleiben jedoch zuweilen zweihebig, bzw. wird durch Dehnung und Pause der Vierercharakter erhalten.[2]) Im 12. Jahrhundert ist die ‚weibliche' Silbe am Schluß der Vorderreihe durchaus noch rhythmisches Element: hinter ihr ist sogar Hiatus gestattet. Z. B. KR. 396: *Sire, dist Charlemaignes.* Seit dem 14. Jahrhundert läßt sich die Neigung nachweisen, den ersten Halbvers nur männlich zu bilden und gegebenenfalls die überschlagende weibliche Silbe zu elidieren, mit anderen Worten, der Vers wird — übrigens bei scharfer ‚Césure' — in einen strengen Doppeldreier umgewandelt. Im 16. Jahrhundert wird dieser Bau durch Sibilet vorgeschrieben, im 17. kommt er wirklich zur Herrschaft. Der Vers hat selbst im 17. Jahrhundert noch spondeischen Grundcharakter und demnach das (Sprech-)metrum

– ´ – ´ – ´ | – ´ – ´ – ´(–).

Außerdem ist er ‚abgestuft', nicht ‚gleichschwebend', d. h. im allgemeinen sind ein oder zwei Hebungen schwerer als die andern. Z. B. Racine,

[1]) GRÖBERS Grdr. II, 29.

[2]) SARAN, Rh. d. frz. Verses 420 ff.

Athal. 122 *les cieux par lui fermés* X⏑; X⏑X⏑ (A); 464 *prêtez-moi l'un et l'autre* X⏑X⏑; X⏑X (C); 4 *où sur le mont Sina* X~X⏑X⏑ (F).[1]) Man vergleiche dazu den Rhythmus der dreihebigen Hinterreihe des Nibelungenliedes. Über die feinere rhythmische Gliederung vgl. Saran a. a. O. 403 ff. Im wesentlichen ist der Gang des Verses fallend, es überwiegen durchaus die Glieder (NB. nicht Füße!) X⏑X und ⏑X (ebd. S. 417). Fast jede Reihe zerfällt in zwei Bünde, wobei die Gliederung X~X;~X~(X) sehr überwiegt. Der ganze Alexandriner hat deshalb meist die Gliederung

X~X;~X~ | X~X;~X~(X).

Zwei Alexandriner verbinden sich, z. B. im Drama, zum Couplet. Zwei Couplets, eins mit männlichem, eins mit weiblichem Reime, bilden nicht selten, aber nicht im Drama und Epos, wieder eine höhere Einheit, einen Quatrain. Die *alternance des rimes* ist im 17. Jahrhundert Gesetz, d. h. die Alexandrinerreime müssen im Geschlecht wechseln:

z. B. *Oui, je viens dans son templ(e) adorer l'Éternel,*
Je viens, selon l'usag(e) antiqu(e) et solennel, } masc.
Célébrer avec vous, la fameuse journée
où sur le mont Sina la loi nous fut donnée. u. s. w. } fem.

Dies Gesetz der *alternance des rimes* gilt auch, wenn die Alexandriner überschlagend reimen.

Die Lanke und Kehre sind sehr scharf. Indes findet sich doch schon Brechung. Noch nicht im altfranzösischen Alexandriner der Karlsreise, aber deutlich z. B. bei Racine. Die Brechung in ihren verschiedenen Ordnungen dringt eben auch im Französischen allmählich ein.[2]) Racine hat Couplet-, Ketten-, auch Reihen- und Bundbrechung, doch stets unter Erhaltung des syntaktisch scharfen Einschnitts hinter der dritten Hebung. Erst die Komiker und Romantiker (19. Jahrhundert) fangen an, die *césure* abzuschwächen, ja zu verdecken und Brechungen aller Art zu häufen.

Der vorromantische Alexandriner mit allen seinen Regeln wird von den Deutschen nachgeahmt. Die ersten sind Winnenberger, P. Schede, Tob. Hübner und G. R. Weckherlin. Sie bilden ihn noch alternierend-akzentuierend. Vorbild für die späteren wurde dann natürlich Opitz, der ihn sehr liebt. Der Vers ist demnach im Deutschen ein akzentuierend-alternierender Doppeldreier mit deutlichem syntaktischen Einschnitt in der Mitte. Die strenge Silbenalternation erlaubt leicht metrische Drückung: diese darf unter keinen Umständen durch Verlegung des Versiktus (‚Taktumstellung') verwischt werden. Die Couplet- und Kettenbrechung gestattet — nach französischem Vorbild — bereits Opitz:

O Wol, und mehr als wol, dem welcher weit vom kriegen,
Von sorgen, müh und angst, sein Vattergut kan pflügen,
Lebt sicher und in ruh, noch wie die alte Welt

[1]) Vgl. auch E. Stengel, Zs. f. frz. Spr.-Lit. 28, 2, 91 f.
[2]) Saran a. a. O. S. 438.

Zu zeiten des Saturns, und pflügt sein kleines Feld;
Spant Roß und Ochsen für, darff seinen sin nit krencken
Um armer Leute schweiß, || weis nichts von Wechselbäncken,
Von Wucher und Finantz, || ist alles kummers frey:
Daß nit sein Haab und Gutt im Meer ertruncken sey.

Gryphius dagegen liebt die Brechung aller Arten:[1]) Sonette (1637) 1, 3 ff. (Manheimer):

O Meister aller Kunst, o Frewd, die alles Leid
Vertreibt, || o keusche Taub, vor der die Hellen-Raben
Erzittern! || welche noch, eh denn die Berg erhaben
Und eh die Welt gegründt; eh das gestirnte Kleid
Dem Himmel angelegt, ja schon von Ewigkeit,
Die zwey, die dir gantz gleich, von Sich gelassen haben!

7, 9 ff. *Gleich wie die Wiesenblum früh mit dem Liecht der Welt*
Hervor kombt, || unnd noch eh der Mittag weggeht, | fält;
So bin ich auch benetzt mit Thränen taw ankommen:
So sterb ich vor der Zeit: O Erden gutte Nacht! ||

14, 4/5: *Und sprich den Herren an, durch dessen Trew sie stehen*
Kan, || stéiff und únbewégt;

Im letzten Beispiel sogar Gliedbrechung, die aber wohl selten ist.

Wie weit die Abstufung von den Deutschen nachgeahmt ist, bleibt zu untersuchen. Mir scheint, als ob sie stark abgedämpft oder gar nicht beachtet sei. Die Melodie ist (immer?):

× ˙ ˙ | ˙ ˙ (bei energischem Schluß auch wohl ˙ ˙).

Anm. Kauffmanns Ansicht (D. Metr. S. 143), seit Opitz wären die alten Stufenverse (dipodische Verse) verbannt gewesen, ist mir zweifelhaft. Denn das bekannte Gedicht Opitzens:

‚Ich empfinde fast ein Grauen,
daß ich, Plato, für und für'

ist abgestuft, wenn auch die Silbenalternation die Abstufung etwas abdämpft. So noch manche andern Oden. —

So sehr Opitz im 17. Jahrhundert maßgebend wurde und blieb, so wenig sich irgend jemand seinem Einfluß entziehen konnte, Widerspruch fehlte nicht. Manche Dichter fühlten wohl, daß man mit dem akzentuierend-alternierenden Stile Eigentümlichkeiten der früheren Technik aufgäbe, die wert wären, erhalten und durchgebildet zu werden. Man griff bewußt auf sie zurück und es entstand, zunächst freilich in bescheidenem Umfang, ein moderner ‚archaisierender' Stil, analog dem der mittelhochdeutschen Daktylen. Auch hier soll ‚archaisierend' ohne antiquarischen Beigeschmack gelten. Die Reaktion gegen Opitzens strenge Kunst zeigte sich mancherorts und in verschiedener Weise.

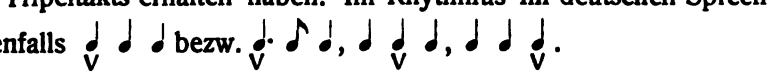
Zunächst in der Einführung zweisilbiger Senkungen, wie man damals sagte ‚daktylischer' bezw. ‚anapästischer' Füße. Um 1637 tauchen

[1]) MANHEIMER S. 20.

sie mehrfach in der Literatur auf. Der erste, der sie empfahl und in größerem Maßstabe verwendete, war jedenfalls A. Buchner (1591—1661). Öffentlich geschah es zuerst im ‚Orpheus', einer ‚Aktion' in fünf Akten, komponiert von Heinr. Schütz, mit Opitzens Dafne (von 1627) eine der ersten deutschen Opern.[1]) Orpheus wurde am 20. November 1638 aufgeführt und seinerzeit viel bewundert;[2]) Schütz hatte sich übrigens das ‚daktylische' Versmaß für den Schlußchor des Orpheus geradezu erbeten. Ludwig von Anhalt, das Haupt der Fruchtbringenden Gesellschaft widersetzte sich aber der Aufnahme der Buchnerschen Neuerung in die Verskunst. Schließlich gab er nach, doch mit der Beschränkung,[3]) der Alexandriner müsse von diesen Füßen frei bleiben; „in den daktylischen und anapästischen Reimen aber mögen sie herummerhüpfen und springen, wie sie können und vermögen". Dabei ist es denn bis Uz und Ew. v. Kleist auch geblieben. Vgl. unten § 38.

Buchner hat dann seine Daktylen und Anapästen auch theoretisch vertreten. In der Anleitung zur Deutschen Poeterey (hrsg. erst 1665) empfiehlt er sie (Kap. VII, S. 138 ff.). Ein bewundertes Muster dieser Versart war folgendes Gedicht Buchners (bei Gödeke, 11 Bücher deutsch. Dicht. 1, 289):

I, 1. *Lásset uns, lásset uns míndern im Gárten*
héute der Rósen und Túlipen Záhl.
2. *Wollen wir arme noch Morgen erwarten?*
Sterbliche sind wir ja allezumal.
II, 3. *Die Blúmen entstehen; wer sáumet zu gehen?*
der Winter kommt báld,
5. *Beréifet die Wälder, schleift Wiesen und Felder,*
únd macht die blühende Sommerlust alt.

Buchner braucht, seine Verse zu erläutern, die Ausdrücke der antiken Schulmetrik, sie mit denen der romanischen verbindend. In Wirklichkeit holt er jene dreisilbigen Füße nicht aus der Antike, sondern, wie er selbst sagt, aus den ‚gemeinen Liedern' und aus Goldasts Mitteilungen aus der sog. Manessischen Handschrift.[4]) Die ‚Daktylen' der Minnesinger sind also die letzte Quelle dieser anmutigen Formen. Buchner führt nur die schon seit dem 13. Jahrhundert vorhandenen Füße ⏑ X X, X X ⏑, X ⏑ X in die Kunstdichtung des 17. Jahrhunderts ein. Sie werden von ihm, wie wohl schon von Lichtenstein, nicht als Auflösungen von Spondeen, sondern als durchaus selbständige Versfüße empfunden, müssen auch vom Metriker so behandelt werden, um so mehr, als sie ihre eigentliche Vollendung wohl in Liedern des Tripeltakts erhalten haben. Ihr Rhythmus im deutschen Sprechvers ist jedenfalls bezw.  .

[1]) Herausg. von Hoffmann, Weim. Jb. II, 13 ff.
[2]) Vgl. W. Buchner S. 44 ff.
[3]) Krause, Erzschrein S. 327; Buchner S. 35.
[4]) W. Buchner S. 72.

Gleichzeitig mit Buchner scheinen auch andere Poeten diese Metra aus den ‚gemeinen Liedern' hervorgeholt zu haben. Simon Dach hat jedenfalls Daktylen schon in dem bekannten Hochzeitsgedicht *Anke van Tharau öss, de my geföllt* vom Jahre 1637.[1])

Sehr liebt sie Fr. v. Logau. Er bringt einmal Daktylen sogar, und zwar vor 1637, in den Alexandriner hinein, in folgender Weise:[2])

Sind Mártis Kínder nícht féine, geségnete Léute?
Was Gótt, Mensch, Féind, Freund hát, wird ihre tägliche Béute.

D. h. je die zweite Hälfte des Verses wird durch einen ‚daktylischen' Dreier ersetzt. Die Hauptmasse der Daktylen Logaus fällt jedoch in seine spätere Lebenszeit (nach 1637). Buchners Vorbild hat auf ihn wohl Einfluß gehabt.

Bekannt und beliebt wurden die neuen Metra aber erst, als Filip Zesen im Hoch-deutschen Helikon, Wittenberg 1640 (ich zitiere nach der dritten Auflage von 1649) kräftig für sie eintrat. Zesen rühmt in der Vorrede Buchners Verdienst um die Bereicherung der deutschen Metrik: er nennt ihn den würdigen Vater der ‚schönen und färtigen Dattelahrt', nämlich eben der Daktylen. Dann gibt er Untertreppe, vierte Stufe eine Aufzählung der möglichen Versformen, fünfte Stufe ein daktylisches, sechste ein anapästisches Beispiel. Vgl. noch Mitteltreppe 4.

Wenn auch Buchner die gleitenden Füße zunächst wohl ohne jede Rücksicht auf die daktylischen, anapästischen und logaödischen Metra der Alten eingeführt hat, so ergab sich der Vergleich mit diesen antiken Maßen doch ganz von selbst. Man erkannte bald, daß sich die neuen ‚Dattelreime' zur Nachbildung griechischer und lateinischer Formen der daktyloanapästischen Art gut eigneten.

Auch diese Einsicht findet sich bei Zesen. Mitteltreppe, vierte Stufe nennt er das Schema ~X X~X Adonisch, ~X X~X X~X X~ Alkmanisch und meint, auch der Hexameter lasse sich mittelst dieser gleitenden Füße nachbilden.

Natürlich lag es nahe genug, auf Grund solcher Erwägungen nach Vorgang der Alten Trochäen und Daktylen, Iamben und Anapästen zu mischen. Der strenge Opitzianer J. P. Titz verbindet in derselben Strophe ‚Iamben' und ‚Anapästen' (Fischer S. 98 f.):

Nun gehet hin! Warumb verziehet Ihr?
Ihr liebstes Paar, wolan! Die Zeit ist hier:
Die Nacht ist bald vergangen:
Die Sterne, so am hellen Himmel stehn,
Verwarten mit Verlangen,
Und heißen Euch nunmehr zu Bette gehn.
So gehet in Frieden, Ihr liebenden Hertzen,
Und leget euch nieder zur Ruh!

[1]) ÖSTERLEY Nr. 174.
[2]) EITNER S. 21 Nr. 52.

Geht, lébet und liebet, ohn Sorgen, ohn Schmertzen.
Wir wünschen Euch Glücke darzu.

Das Gedicht steht in den Eh-Gedanken von 1672, ist aber älter.

Von da bis zur Vermischung in demselben Verse war es nur ein Schritt, den der Blick auf die antiken Logaöden erleichterte. Auch hier geht Zesen mit seiner Tabelle auf der Mitteltreppe, fünfte Stufe, voran. Er empfiehlt den Vers

tügend hat, léider!, úm und úm viel néider

ausdrücklich für ‚Saffische' Lieder.

Zesens Anregungen fielen auf guten Boden. So bei den Nürnberger Dichtern, die natürlich Buchnern auch kennen (J. Tittmann S. 64). Im Stile des Wittenberger Poeten sind Strophen wie Gödeke, 11 Büch. I, S. 348 (Wechselgesang, von J. Hellwig), S. 354 (Pocal, von J. Schottel). Mischverse, wie sie Zesen empfiehlt, findet man ebd. S. 345 (Der Vogelsang, von G. Ph. Harsdörffer).

Flüchtige Vogel, grüßet den Morgen!
Wecket der Menschen tägliche Sorgen!
Singet und klinget dem Höchsten ein Lied,
Welcher uns giebet Segen und Fried.
Dancket dem Herren, lobet ihn alle!
Stimmet mit gleich erhabenem Schalle,
Echo der Thäler, gegen Euch halle!

Der Spondeus steht immer an zweiter Stelle und hängt hier mit der dort liegenden Fuge zusammen. Das Metrum stammt wohl aus dem Liede. Ein anderes Beispiel bei Tittmann S. 118. Ebd. S. 121, wo sapphische Verse nachwirken:

Wie das guldene Sonnenlicht behaget,
Wie der flammenden Sterne Reigen leuchtet,
Wie der silberne Mond des Nachtes taget u. s. w.

Vermutlich unter Zesens Einfluß versucht dann Simon Dach die Sapphische Strophe nachzubilden (vgl. Österley Nr. 31, vom Jahre 1640):

Lásset uns émbsig Gótt den herren bitten,
Dáß wir bei zéiten díese leibes-hütten
Mögen ablégen, únd aus diesem leyden
Sélig abschéiden.

Der Daktylus steht bei ihm nicht wie bei Horaz an zweiter, sondern an erster Stelle. Vgl. damit übrigens Nr. 258, wo dieselbe Sapphische Strophe nach älterer Weise, d. h. mit Alternation der Silben und natürlich akzentuierend nachgeahmt wird. Es ist dasselbe Versmaß wie im Kirchenlied *Herzliebster Jesu* (oben § 20). Vgl. dazu Zesen, Obertreppe, vierte Stufe.

Man erkennt, wie durch Buchners Neuerung und Zesens theoretische Darstellung ein guter Grund gelegt war, antike Metra klangvoll und sprachgemäß nachzuahmen. Klopstocks Kunst waren damit die Wege geebnet.

Das ist damals noch in anderer Hinsicht geschehen. Zesen ist im 17. Jahrhundert auch, soviel mir bekannt, der erste, der ein Gefühl für die Wirkung der ‚Zusammenziehung', genannt ‚Ausfall der Senkung', hat. Mitteltreppe, zweite Stufe zeigt er, wie man aus dem glattlaufenden trochäischen Verse ‚Zwischengattungen' bilden kann, wenn man — modern ausgedrückt — die Senkung fehlen läßt. Z. B.

alles geht)(nach der tollen Welt
aller schmuck verstübt)(mit dem winde.

Er hat diese Technik in *uhr-alten liedern* gefunden (Mitteltr. 5), unter andern auch in Luthers *Ein feste Burg,* dessen hergehörende Stellen er richtig so analysiert:

der alt-|böse | feind
mit ernst | ers itzt | meint
⏑ – – ⏑ –

Ganz richtig fühlt er im Worte *ernst,* welches gleichsam mit Macht erhoben werde, einen Nachdruck. Freilich, den neuhöfischen mittelhochdeutschen Dichtern, welche trotz der alternierenden romanischen Vorbilder auf die altdeutsche Zusammenziehung zurückgriffen und mit ihr eine gewisse ‚archaisierende' Stilart bildeten (vgl. oben §§ 33, 34), tut es Zesen nicht nach. Für Sprechmetra läßt er den ‚Ausfall der Senkung' nur ganz selten zu; seine eigentliche Stelle sei im Gesang (Mitteltr. 5, Schluß). Den Reiz der Zusammenziehung hat doch erst Klopstock voll empfunden.

Noch in einem dritten Punkt wird in jener Zeit über Opitz hinweg auf den älteren Stand der Verstechnik zurückgegangen: bei der metrischen Drückung.

Der Versstil Opitzens ist flüssig, aber prosaisch. Gryphius dichtet schwer und nachdrücklich. Er erreicht das u. a. in den lyrischen Gedichten dadurch, daß er gern schwere einsilbige Worte in die Senkung setzt und einsilbige Worte häuft. Einsilbige Worte galten damals, z. B. bei Schottel, als mittelzeitig, für Senkung und Hebung gleich geeignet. Gryphius führt also damit metrische Drückung ein, zunächst soweit das die Opitzische Regel zuließ.[1]) Gegen Opitz aber mißt er auch Formen wie *obsiegen* nicht daktylisch, sondern X⏑X und läßt sogar die schwere metrische Drückung der Wirkung wegen wieder zu: *zú zahlén was, Jésus érseufzt.*[2]) Das ist zweifellos bewußte Rückkehr zur vor-opitzischen Kunst.

Rist, sonst ganz Opitzianer, baut die Alexandriner seines Gedichtes auf Gustav Adolfs Tod (Gödeke, Deutsch. Dicht. d. 17. Jahrhunderts, Bd. 15, S. 149 ff.) in Hübners späterer Manier, d. h. mit starken Drückungen im Reihenanfang (z. B. Vers 32, 36, 44, 103, 120, 121 u. ö.), übrigens ganz stilgemäß.

Am besten lassen sich solche ‚archaisierenden' Versuche an der Hand der Geschichte des Knittelverses nachweisen. Durch die Dichtung

[1]) V. MANHEIMER S. 5 ff., bes. S. 8.
[2]) Ebenda S. 9.

Opitzens und seiner Schule war die Reimpaardichtung des 16. Jahrhunderts verdrängt worden. Mit ihr ihre Technik. Also jene alternierend-akzentuierende Weise, die den ihr wesentlichen Staccatovortrag durch metrische Drückung erreichte. Zugleich die akzentuierenden Reimverse, die neben jenen, als Ausläufer der mittelhochdeutschen Erzählungsliteratur standen, mit ihren freien und überfüllten Senkungen. Auch dem im Metrum und in den Sprachformen freien Volkslied war man nicht freundlich gesinnt. Verdrängt waren diese Gattungen aber nur aus dem Gebiet der höheren Literatur. Man druckte und las nach wie vor die älteren Dichter,[1]) ja die gelehrten Dichter sorgten selbst dafür, daß der Zusammenhang mit der vergangenen Zeit nicht verloren ging. Opitzen allein verdanken wir bekanntlich das Annolied. Die freien, akzentuierenden Verse pflegten die Spruchsprecher, Pritschmeister u. a. Sie blieben immer populär,[2]) wie auch das Volkslied.

Z. B. Wagenseil S. 467 (Verse eines bekannten Spruchsprechers):

Hérr Gótt, du geréchter Richter
der dú bey der Nácht kennst álle Gesichter;
thúe mir dóch so viel zu líeb,
ság mir, wér seyn die drey Díeb,
die mich háben in Fischbach getrágen,
dáß ich sie kán bey meiner Obrigkeit verklágen.
So wérd ich wieder frölich seyn und wácker láchen,
wánn man sie stráft, daß ihnen der Hértz-Bendel thut krächen.

Wie sich die Vorstellung fest setzte, Verse könnten überhaupt nur gut sein, wenn sie streng nach dem Wortakzent gebaut wären, habe ich Rh. d. frz. Verses S. 219 ff. gezeigt. Die Folge davon war bald, daß der Opitzianer jene alternierend-akzentuierenden Reimpaare, die ‚Hans-Sachs'-Verse, — fälschlich — streng akzentuierend las. Sie entbehrten nun, namentlich wenn man den Zustand der Drucke berücksichtigt, beinahe jeder erkennbaren Form[3]) und unterschieden sich von akzentuierenden Versen mit freien Senkungen kaum.

An Opitzens strenger Technik gemessen, schienen daher sowohl die Pritschmeisterverse, wie die Hans-Sachsischen gleicherweise roh. Man verurteilte sie alle als ‚Knittelverse'. Dieser Ausdruck übersetzt das mlat. *versus rhopalici,* mit dem später gereimte, sog. leoninische Hexameter bezeichnet wurden. Der Name ging dann, vielleicht seit Schottel, auf deutsche Alexandriner mit Zäsurreim über:

z. B. *Wenn seiner Tugend licht so klar hereiner bricht.*

Weiter auf die alten Reimpaare und ihre Nachzügler, überhaupt alle Verse älterer nicht Opitzischer Technik. Canitz (1688) sagt z. B.:

Davon ich nach der Meisterart,
und zwar in Knittelversen zart,
dir etwas vor will singen.

[1]) Flohr S. 21, 24.
[2]) S. 23.
[3]) Minor[2] S. 355.

Immer hat das Wort einen tadelnden Sinn. Mit dieser Abneigung gegen den steigenden Doppelvierer hängt es zusammen, daß man ihn — natürlich nur außerhalb der Strophe — selbst rein nach Opitz gebildet mied: seine Stelle nimmt der Alexandriner ein.[1]) Hans Sachs, der bedeutendste Vertreter der älteren Periode, wurde als Vater der sog. Pritschmeisterpoesie sehr verspottet und verachtet,[2]) mit ihm natürlich die Spruchsprecher, Pritschmeister, Gelegenheitsdichter, Bänkelsänger, welche nach wie vor in der älteren Art dichteten.[3]) Allmählich übt die Opitzische Regel auch in dieser niederen Dichtung ihren Einfluß.[4]) Umgekehrt aber holt die moderne Dichtung die alten Knittelverse hervor und entwickelt in Anlehnung daran einen ‚archaisierenden' Stil, teils direkt in Opposition gegen Opitz, teils um gewisse, besonders scherzhafte, Wirkungen zu erreichen. Sie geht dabei nicht nur von den Reimpaaren, sondern auch vom Liede aus.

1656 braucht Gryphius im Peter Squenz[5]) satirisch den Knittelvers: er will die Pritschmeisterdichtung verspotten, indem er sie nachahmt. 1652 erscheinen Laurembergs niederdeutsche Scherzgedichte, in deren vierten der Dichter über alamodische Poesie spottet und den korrekten Versen Opitzischen Stiles die eigenen gegenüberstellt: es sind Pritschmeisterverse, wie die oben mitgeteilten, doch mit Alexandrinern (z. B. 4, 428—454 u. ö.) darunter. Auch die andern Gedichte enthalten viel Pritschmeisterverse.

J. Rist verwendet im Poet. Lustgarten (1638) den iambischen Vierer, durchweg männlich und akzentuierend, und zwar in einer schwankartigen Erzählung (vgl. Goedeke-Goetze S. 201).

Bei Sacer Reinhold treten spruchartige Reimpaare auf, in polemischer Absicht. Chr. Reuter erweitert ihr Gebiet: er braucht den Knittelvers rein satirisch zur Schilderung von Typen des niederen Volkes.[6])

Diese Versuche sind ganz im echten Stil: freie Senkungen oder auch Silbenzählung. Aus der Pritschmeisterpoesie kommen die Knittelverse, was begreiflich ist, in die Dichtung der Hofpoeten, die im Grunde Ähnliches zu tun hatten wie ihre Kollegen der niederen Art. Aber nun werden sie höfisch: Canitz ist hier zu nennen. Er gibt die freie Behandlung der Senkung auf — nicht ohne Einfluß der Franzosen —, so daß der Vers das Schema X⏑X⏑X⏑X⏑(X) hat; weicht aber öfters von der Wort- und Sinnbetonung ab. Metrische Drückung und Altertümliches im Stil kennzeichnet seine Art. Dabei verwendet er teils Reimpaare, teils Strophen.

Z. B. *Ohn Zweiffel, lieber Bruder mein,*
wirst du von mir ein Schreiben fein
Zu Händen han empfangen,
Und daraus wohl ersehen satt

[1]) FLOHR S. 16.
[2]) Ebenda S. 21 f.
[3]) Vgl. WAGENSEIL, Von der Meistersinger etc., Kap. II, III (S. 489). FLOHR S. 26.
[4]) FLOHR S. 28.
[5]) Hall. Neudr. Nr. 6, S. 21.
[6]) FLOHR S. 33.

wie es allhier in dieser Stadt
und auch bey Hof ergangen.

Mit diesem Gedicht knüpft er ans Bänkelsängerlied an. Vgl. oben die Stollen des Eckenliedes (S. 296).

Mehr und mehr verstattet dann Chr. Wernicke (seit 1701) dem Knittelvers Eingang, ihn burlesk-parodistisch verwendend. Die Technik ist wie bei Canitz.

Als besondere Stilart wird der Vers von Hunold anerkannt.[1]) Er ist nun regelmäßig vierhebig-achtsilbig geworden, eigentlich nur mehr in Sprache und Stil den Zusammenhang mit älteren Formen verratend. In dieser Form wird er von Gottsched empfohlen, der auch den Stil zu treffen ausdrücklich auf die Lektüre des Theuerdanks, Hans Sachsens u. a. hinweist.[2]) Er betont mit zuerst das echt Deutsche dieser Versart.

Nach Gottsched empfahl ihn Breitinger in der Critischen Dichtkunst II, 467 (1740), aber für ernste Gegenstände, als Ersatz des Hexameters; dies wegen seiner metrischen Freiheit. Hier dient der Hinweis auf die Hans-Sachsische Technik (die Breitinger streng akzentuierend bei fester Silbenzahl auffaßte) bereits der Polemik gegen das Überwiegen der Alternation in der deutschen Verskunst. Breitinger weist damit in die nächste Periode hinüber. Rosts ‚Teufel' (1753), ein Angriff auf Gottsched, kehrt daraufhin zu einer altertümlicheren, freien Technik zurück.[3])

Z. B. *Schnáuzt sie án, als wâr sie Pâck,*
wie der Éber den Béttelsâck.

Hier knüpft die Technik Goethes und Schillers (Wallensteins Lager) an.

Literatur: V. Manheimer, Die Lyrik des A. Gryphius, Berlin, Weidmann, 1904; O. Flohr, Geschichte des Knittelverses, Berlin, Vogt, 1893 [Berl. Beitr. z. germ.rom. Phil., Germ. Abt. 1]; W. Buchner, August Buchner etc., Hannover, Rümpler, 1863 [über die Daktylen vgl. S. 32 ff.]; G. Witkowski, Diederich v. d. Werder, Leipzig, Veit, 1887; L. H. Fischer, J. P. Titz' Deutsche Gedichte, Halle 1888; H. Österley, Simon Dach, Stuttgart, Lit. Ver., Nr. 130 (1876); G. Eitner, Fr. von Logaus sämtliche Sinngedichte, ebenda Nr. 113 (1872); J. Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule, Göttingen 1847.

§ 38.
Von Klopstocks Auftreten bis 1780.

Opitzens Beispiel und Autorität bewirkte, daß die Metrik — ganz im Sinne der französischen Muster — von der Silbenalternation beherrscht blieb. Man empfand sie fast als Gesetz. Trotz Buchner, Logau, den Nürnbergern, Zesen u. a. blieben eben dreisilbige Füße selten. Das bezeugen Breitinger, Crit. Dichtk. 1740, II, S. 470, und Gottsched, Sprachk.[5] S. 655 f. Breitinger trat, im Sinne der metrischen Reaktion des 17. Jahrhunderts, für Abwechslung in den Füßen ein: *man thäte besser, so man die Regel, die befiehlt, die hohen und tiefen Accente beständig miteinander abwechseln zu lassen, fahren liesse, und erlaubete, nach dem Exempel der Ausländer*

[1]) Flohr S. 59.
[2]) Ebenda S. 85.
[3]) Ebenda S. 105 f.

[nämlich der Franzosen] *auf jedem Tritte, alleine die Abschnitte ausgenommen, hohe oder tiefe, lange oder kurtze Sylben zu setzen, zumahl da es nicht fehlen könnte, daß man auf diese Weise nicht einen angenehmen Wechsel von natürlichen Jamben, Trochäen und Daktylischen, erhalten würde, welche gantz unbegehrt und ungesucht in den Vers kommen würden.* Aber diese Mahnung hätte schwerlich Opitzens Autorität gestürzt. Erst mit Klopstock bricht eine neue Periode der deutschen Verskunst an. Es ist ihre zweite und höchste Glanzperiode.

Dreierlei charakterisiert die Kunstdichtung des 17. Jahrhunderts: Alternation der Silben, Reim, strenge sich gleichbleibende Formen, im wesentlichen nach dem Vorbild der romanischen Dichtkunst. Die Dichter fühlten sich, soweit sie nicht das geistliche Lied pflegten, als Schüler der höher kultivierten Romanen und waren deshalb sehr bedacht, die Form und den Stil ihrer Originale nachzubilden. Im 18. Jahrhundert verband sich diese regelmäßige Poesie noch mit der klassisch-französischen, in der der Rationalismus der Zeit nicht zu verkennen ist, mit den Gedanken der Wolffischen Philosophie und der französischen Aufklärung. Vertreter dieser Richtung war Gottsched und sein Kreis. Die Dichter, welche die Macht dieser Poesie brachen, schufen von ganz anderen Grundlagen aus die neue Kunst. Klopstock war der Bahnbrecher und hat der Zeit bis Ende der siebenziger Jahre den Stempel seines Geistes aufgedrückt. Er beherrscht unmittelbar und mittelbar die besten Geister seiner Zeit, weit mehr als die übliche Darstellung der Literaturgeschichte erkennen läßt.

Klopstock hat die Sicherheit des intuitiven Erkennens und die ungemeine Erregbarkeit des Dichters, beides damals in dem Worte ‚Gefühl' sprachlich verbunden. Dazu die Fähigkeit und Kraft sich auszudrücken. Und daß diese Eigenschaften eine wirkende, ja revolutionäre Macht in der Poesie wurden, dafür sorgte das Glück der Umstände. Die weiche, stark sinnliche Symbole nicht verschmähende Religiosität Zinzendorfs bemächtigt sich der Seele des Jünglings, die Hinweise der Schweizer Kunstrichter auf das, was die deutsche Literatur noch leisten müsse, schwellen seinen patriotischen Stolz, treiben ihn an, sich die höchsten Ziele der Poesie zu stecken. Die weitverbreitete mystische Strömung der Zeit erfaßt ihn und läßt ihn in der Annäherung der Seele an Gott — sie ist mit stärkster Erregung des religiösen Gefühls identisch — den Sinn und das höchste Glück des Daseins finden.[1]) Anderen mitzuteilen, was er fühlt, auszusprechen, was ihm offenbart ist und was ihn aufs höchste bewegt, ja seine Mitmenschen hinaufzureißen, Gott entgegen, dies wird und bleibt der Zweck seines Dichtens. Nicht in Nebenstunden macht er Verse: Poesie ist sein Lebensberuf, und derselbe ist heilig. Klopstock fühlt sich als Vertrauten und Propheten Gottes unter einem Volke, das kalte Orthodoxie, Skepsis,

[1]) Vgl. den kleinen Aufsatz im Nordischen Aufseher von der besten Art über Gott zu denken u. a. m.

Deismus und Materialismus von Gott abgeführt haben. Er will ihm helfen, die verlorene Gemeinschaft mit Gott wieder zu gewinnen, auf dem Wege, auf dem er sie selbst gefunden. Poesie ist ihm Ausdruck des Gefühls, Offenbarung aus der Tiefe des eigenen Selbst, des Genies. Die Ode ‚An den Erlöser' spricht seine Überzeugungen aus.

Und dieser Begriff von Dichter und Dichtung ist, wenn auch ohne spezifisch christliche Färbung, geblieben: ihm verdankt die neue Verskunst ihre Schönheit und Kraft, durch ihn ist die alte Opitzische Weise verdrängt worden.

Daß sich Klopstock weder im Stil noch in den Maßen eines Opitz ausdrücken konnte, liegt zutage. Er brauchte Verse, deren Rhythmus sich den leisesten Schwingungen wie den höchsten Entzückungen der erregten Seele anpaßte, er brauchte Freiheit, Fessellosigkeit.

Metra, die ihm gemäß waren, fand er in den Versmaßen der Antike: bei Homer, den Elegikern, Horaz. Ihnen fehlte der Zwang des Reims, die Senkungsbildung war mannigfaltig, die Form weniger abgezirkelt als diejenige der nach französischem Muster gebildeten. Dazu waren sie unverbraucht; ein neuer Stil konnte für sie und durch sie geschaffen werden. Auf der Höhe des erregten Gefühls entledigt sich Klopstock auch dieser Fessel: er schafft die neue Form der ‚freien Rhythmen', denen jedes Metrum abgeht. Zuerst braucht er sie 1754 in der Ode ‚Die Genesung'.

Es fällt Klopstock aber nicht ein, die alten Metra sklavisch nachzuahmen, etwa im Sinne der Gelehrtenpoesie des 17. Jahrhunderts. Er modelt sie nach seinem Bedürfnis um, er lockert ihre Form in der Richtung auf die ‚freien Rhythmen' hin, bald mehr bald weniger. Man erkennt gerade bei Klopstock deutlich, warum und wie ein strenges Metrum in der Richtung auf den Akzent hin verändert wird. Die alten Metra steigen bei Klopstock auf eine neue Stufe der Entwicklung.

Dabei verfuhr der Dichter mit feinstem Gefühl sowohl für die alten Metra, wie für seine deutsche Sprache. Die Dichter und Philologen bis Klopstock nahmen die bekannte Lehre der alten Grammatiker, eine Länge sei gleich zwei Kürzen wörtlich, und meinten wirklich, man müsse streng danach rezitieren. Vgl. Is. Vossius, De poëmatum cantu et viribus rhythmi, 1673, S. 30.[1]) Auch Gottsched glaubte das.[2]) Die Vorstellung, die sie sich danach von den alten Gedichten bildeten, war sehr starr und skansionsmäßig. Bei Gottsched tritt das überall hervor. Jenes quantitativ so scharf mensurierte Schema wirklich nachzuahmen, schien daher ebensowenig möglich wie, falls es gelänge, das Resultat verlockend. Klopstock hat das ungemeine Verdienst, jenes Gespenst des antiken Verses verscheucht zu haben.[3]) Ausgehend von der bekannten Stelle des Dionys von Halikarnaß (De compos. verborum 17)[4]) und auf Grund sehr verständiger Be-

[1]) Saran, Rh. d. frz. Verses S. 17 f.
[2]) a. a. O. S. 590 f.
[3]) Back-Spindler 3, 153 f.
[4]) Ebenda S. 122 f.

trachtungen über die verschiedenen Grade der Länge und Kürze im Verse[1]) Homers kommt er zu dem — durchaus richtigen — Ergebnis, daß jene Schulregel nur ideale Geltung habe, schematisch sei;[2]) daß hingegen die Verhältnisse der wirklichen rhythmischen Zeiten des Homerischen Hexameters, damit der griechischen Verse überhaupt, äußerst mannigfaltig seien. Homers Hexameter hat lange, längere, längste, kurze, kürzere, kürzeste Silben: er bewegt sich also im Zeitlichen sehr frei. Man muß eben Skansion und wirklichen Vortrag trennen.[3]) Deshalb hat es gar keinen Wert, ängstlich nach Spondeen zu suchen. Die schöne Bewegung des Vorbildes ahmt man im Deutschen sogar besser nach, wenn man sich mit Trochäen (*Vater, leben, rette*) begnügt. Leider ist diese richtige Ansicht Klopstocks wieder verloren gegangen und erst neuerdings von R. Westphal neu entdeckt worden.[4])

In seinen Odenmaßen, den antiken, den veränderten antiken und den freierfundenen hat Klopstock die Zwei- und Mehrsilbigkeit der Senkung, Wechsel der Senkungsfüllung in demselben Verse, vor allem auch den lange verlorenen ‚Ausfall der Senkungssilbe' unter der Autorität der Antike wiedergewonnen. Er zeigt darin aber auch, und das erinnert an die Art der germanischen Alliterationspoesie, wie man die Schweregrade der Sprache zu rhythmischen Wirkungen ausnutzen könne. Hierin hat er noch keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. Man lese die Lieder aus dem XX. Gesange des Messias oder ‚Die Gestirne', aber laut und dem Sinne gemäß!

Interessant zu sehen ist, wie Klopstock anfangs in den antiken Odenmetren, deren Schema ja dem Gebildeten aus Horaz bekannt war, ‚metrische Drückung' häufig, stilistisch immer fein motiviert, anwendet. Die späteren Fassungen tilgen sie, soviel ich sehe, wieder aus.

Z. B. Auf meine Freunde (Muncker I, 8) Vers 5:

Wilst du zu Strophen werden, o Lied? odèr
Ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich ...

Aber Wingolf:

Willst du zu Strophen werden, o Háingesáng.

Auf meine Freunde 119:

Der Mórgenthàu treufélt, dort kömt er ..

Aber Wingolf:

Der Thau heràbträuft, dénn dort kömt er ...

Selbstverständlich muß in den Oden das bekannte bezw. vorgedruckte Metrum deutlich vernommen werden. Es ist daher durchaus falsch, wenn Kauffmann ‚Zürcher See' Vers 4 betont (Metr. S. 152):

Deiner Schöpfung nóch einmal dènkt statt:
Dèiner Schöpfung noch einmal dènkt.

---

[1]) BACK-SPINDLER 96 ff., 122, 150 f.
[2]) Ebenda 187 ff., 237 f.
[3]) Ebenda 237 f., 153.
[4]) SARAN, Rh. d. frz. V. S. 18 Fußn., 317 ff.

Klopstocks Verskunst ist noch nicht genügend untersucht, geschweige denn in ihrer epochemachenden Bedeutung gewürdigt. Einige Bemerkungen seien über den Hexameter gemacht, den er einführte. Die Versuche vor ihm kommen nicht in Betracht (vg. W. Wackernagel, Kl. Schr. II, 1 ff.).

Der Homerische gesprochene Hexameter, den sich Klopstock zum Muster nimmt, ist rhythmisch eine Kette, welche aus zwei Dreiern besteht. Ob ihr Urmetrum ein Doppeldreier oder, wie Bergk-Usener wollen, ein reduzierter Doppelvierer gewesen ist, bleibe dahingestellt.[1]) Es genügt jedenfalls zum Verständnis auszugehen von dem Urmetrum

$$\acute{} - \acute{} - \acute{} - \mid \acute{} - \acute{} - \acute{} -$$

Dies ist schon früh verändert worden: 1. durch Auflösung der Senkung (nie der Hebung). Schon in der ältesten Zeit gilt $- \smile$ als Normalfuß, $\acute{} -$ als sekundär. Homer bevorzugt $- \smile$ im fünften Fuße, später wird der Daktylus hier Regel, die im allgemeinen nur zu besonderen Effekten durchbrochen wird;[2]) 2. durch Verschiebung der Lanke. Die rhythmisch älteste hinter dem dritten Fuß spielt überhaupt keine Rolle. Homer braucht am häufigsten die *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον*

$$\acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \smile \mid \smile \acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \asymp$$

demnächst die *πενθημιμερής*

$$\acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \mid - \acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \asymp$$

3. durch Reihenbrechung. Eine Fuge wird schärfer als die — als solche erhaltene, jedoch nicht selten abgeschwächte — Lanke. Gewöhnlich die Fuge hinter der vierten Hebung

$$\acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} (\vdots) \smile (\vdots) \smile \acute{} \mid \smile \acute{} \smile \acute{} \asymp$$

auch hinter der vierten Senkung

$$\acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} (\vdots) \smile (\vdots) \smile \acute{} \smile \mid \acute{} \smile \acute{} \asymp$$

Dann redet man von Hephthemimeres und bukolischer Hauptzäsur bei Nebenzäsur im dritten Fuße — oder umgekehrt; 4. dasselbe mit Lankenverdeckung oder — gewiß selten — überhaupt mit Beseitigung der Lanke; im letzteren Falle wird die Hephthemimeres wirklich Lanke,[3]) also

$$\acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \mid \smile \acute{} \smile \acute{} \asymp$$

Seltener findet sich das bei der bukolischen Zäsur

$$\acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \smile \acute{} \smile \mid \acute{} \smile \acute{} \asymp$$

Fällt die Wirkung der alten Lanke ganz fort, so wird der Doppeldreier natürlich rhythmisch zum Sechser mit schließendem kurzen Teil. Sein Rhythmus verwandelt sich dann. Dies ist etwas durchaus Sekundäres, dem Sprechvers Eigenes. Wie weit es bei Homer geschehen, ob nicht der Rhythmus des Doppeldreiers trotz der widerstrebenden Sinnesgliederung noch durchstand, vermag ich nicht zu sagen. Wahrscheinlich ist mir letzteres.

[1]) Rossbach-Westphal, Theorie d. mus. Künste d. Hell.[3] III, 2, S. 15 ff.

[2]) Christ, Metrik d. Griechen u. Römer[3] S. 162 ff.

[3]) Vgl. Rossbach-Westphal, Theorie a. a. O. S. 30. Oben S. 187.

Anm. Die Untersuchungen der klassischen Philologen über die Zäsuren des Hexameters genügen nicht, weil sie viel zu papiern nach den Wortschlüssen gemacht sind und auf den Rhythmus keine genügende Rücksicht nehmen. Niemand beachtet die gliedernde Wirkung der starken Inversionen bei Homer, und wenn Roßbach, Theorie III, 2, 30, Ilias ν Vers 351 *Ἀργείους — δὲ Ποσειδάων — ὀρόθυνε μετελθών* hinter *Ἀργείους* des Wortschlusses wegen eine Nebenzäsur annimmt, das enklitische *δὲ* aber zum folgenden zieht, so ist er dabei ganz auf einen Abweg geraten. Vor allem muß sich der Rhythmiker den Aberglauben an die Gültigkeit des Papiernen abgewöhnen und hören und fühlen.

5. Gehäufte Brechung findet sich bei den Lateinern, z. B. Persius.[1]) Deswegen sind dessen Hexameter aber keineswegs ‚die greulichsten rhythmischen Ungeheuer'. Sie vergleichen sich genau den Alexandrinern V. Hugos.

Die Versmelodie Homers ist

Hamel[2]) sagt — und man spricht ihm das gern nach —, Klopstocks Hexameter sei nur äußerlich ein Sechsfüßler, er löse sich für das Ohr in freie Rhythmen auf. Das soll ein Lob für den Dichter sein, ist es aber keineswegs. Zudem stimmt die Behauptung nicht. Klopstocks Hexameter halten sehr wohl in sich zusammen. Allerdings — das ist das Berechtigte an Hamels Worten — Klopstocks Hexameter sind beweglicher, unruhiger als die Homerischen. Das hat seinen guten rhythmischen Grund. Bei Homer ist der Vers, genau so wie der Alexandriner bei V. Hugo, ein Doppeldreier. Trotz aller Brechungen und Verschleierung bestimmt diese Bewegung den Eindruck und gibt der Dichtung das Gepräge der schönen epischen Ruhe. Klopstock dagegen hat den Vers Homers nach den Anweisungen gelesen, welche die Schulmetrik über die ‚Zäsuren' gab, d. h. er schiebt die syntaktische, sicht- und greifbare Gliederung in den Vordergrund und überhört die melodisch-rhythmische, die sich aber aufdrängt, sobald man die Inversionen, Emphasen, Pointen der Verse beachtet. Infolgedessen erkennt er außer den Einschnitten im dritten Fuß solche im zweiten und vierten an; er kennt ferner Hexameter mit zwei koordinierten ‚Zäsuren' (im dritten und vierten Fuß), ja er baut auch zäsurlose Verse.[3]) Hexameter, denen die Zäsur im dritten Fuße fehlt, werden bei ihm natürlich rhythmische Sechser: die Kette wird zur Reihe, die Lanke zur Fuge. Und zwar entstehen Sechser entweder mit dem kurzen Teil vorn, z. B.

Aber entflohn — am erschütterten überhangenden Felsen
dann ausruhten — am kühlenden wiedergefundenen Bache[4])

oder mit dem kurzen Teil hinten:

Da mit dem ziehenden, ebbenden Strome — geflügelte Schiffe[5])

oder es entstehen Sechser mit deutlich markierter Haupt- und Nebenfuge:

Wo in des Berges benebelte Kluft — der Entfliehende stürzte
wo der Gesang mit Wendungen tönte — der ändernden Bildung.[6])

[1]) CHRIST S. 171.
[2]) KÜRSCHNERS Nat.Lit. Nr. 46, 1, S. VIII.
[3]) Vgl. Grammat. Gespräche (BACK-SPINDLER 1, 281 ff.).
[4]) Ebenda 1, 282.
[5]) Ebenda 1, 283.
[6]) Ebenda 1, 284 f.

Klopstocks Hexameter umspannt also rhythmisch ganz verschiedene Formen: 1. den Doppeldreier (Kette), dessen Einschnitt eine Lanke ist; 2. den Sechser (Reihe) in seinen zwei Typen 2 + 4 und 4 + 2. Dessen Einschnitte sind Fugen. Wir haben hier wieder ein sehr interessantes Beispiel von der Umwertung alter Metra unter dem Einfluß des Sprechens und Lesens.

Es scheint auch, daß Klopstock in der Kettenbrechung und der Verbindung von Hexametern zu langen Perioden eigene Wege geht. Doch müßte das erst noch untersucht werden. Klopstocks Melodie ist

Es ist die gewöhnliche Sechsermelodie. Vgl. oben S. 272. Sie beweist, daß Klopstock seinen Hexameter als eine geschlossene Einheit, also mehr als Reihe wie als Kette empfand.

Beispiel: Mess. 4, 740 ff.

740 *Alle schwiegen,‖ und Lazarus' Schwester,| die Hörerin Jesus,*
neigte sich sanft| an ihre geliebtere Cidli;‖ zu Cidli
trat itzt Semida näher;| doch schwieg er, und sah zu der Erde.
Diese kannte den Schmerz|, der lange schon Semidas Herz traf,
und sie blickte| seitwärts ihn an,‖ und sah die Empfindung
745 *seiner Seel'| in dem Auge voll Wehmuth,‖ sahe die Hoheit,*
welche mit Zügen der Himmlischen schmückt‖ die leidende Tugend.
Da zerfloß ihr das Herz|, und lispelte diese Gedanken.
Edler Jüngling!‖ Um mich| bringt er sein Leben mit Wehmuth,
Seine Tage| mit Traurigkeit zu!‖ Ach, war ichs auch würdig . . .[1])

Doppeldreier sind 742, 743, 747, 748 (dieser mit sehr scharfer Fuge der Vorderreihe). Sechser nach 2 + 4 : 740; nach 4 + 2 : 741, 744, 745, 746, 749.

Ferner ist Klopstocks Hexameter — übrigens alle deutschen ‚Daktylen' — nicht etwa ein spondeisches Metrum (1 : 1), sondern ein dreiteiliges. Die Grundform des ‚Daktylus' ist , die je nach der sprachlichen Füllung als , oder auftritt.[2]) Die zweisilbigen Füße im Vers sind entweder = oder , auch .

Z. B. oben Vers 748 *Edler* = ; Vers 740 *alle* = ; Vers 748 *mich bringt* =

Anm. Ob man den Homerischen Hexameter seinem Eindrucke nach wirklich dem γένος ἴσον zurechnen darf, ist mir übrigens etwas zweifelhaft. Die Griechen haben den Daktylus als einen selbständigen Fuß gefühlt. Auf die Morenrechnungen der Metriker ist gar nichts zu geben. Sie sind rein papiern. Vielleicht war auch Homers Vers vom Grundmaß oder , nur mit deutlicherer Hebungslänge.

[1]) ‖ Hauptfuge, | Nebenfuge, ‖ Lanke.

[2]) Vgl. Köster, Z. f. d. A. 46, 113 ff.

Die überlieferten Odenmetra und der veränderte Hexameter waren wohl geeignet, die sanfteren Erregungen der Seele auszudrücken. Nicht aber diejenigen, die zur Entzückung führen und ihr vorausgehen. Dazu schafft sich Klopstock die komplizierteren eigenen Odenmetra (Messias Ges. 20) und die Freien Rhythmen.[1]) Sehr bezeichnend ist für letztere, daß sie Klopstock, wenigstens öffentlich, zuerst 1758 und 1759 in Oden fast mystischen Charakters anwendet: ‚Dem Allgegenwärtigen', eine Ode, deren eigentlichen Sinn man nur in der ursprünglichen Fassung des Nordischen Aufsehers versteht, und ‚Das Anschaun Gottes'. Diese Rhythmen sind durchaus rhythmische Prosa; sie haben kein Metrum. Die übliche Behandlung als ‚Versmaße' wird ihrem Wesen nicht gerecht.[2]) ‚Schwebende Betonung', ‚Brechung' kann es in ihnen nicht geben. Ihr Vortrag folgt aus dem Akzent der stark erregten Sprechart von selbst. Die Druckzeilen leiten dabei sehr zum richtigen Deklamieren an, indem sie auf ethisch bedingte Einschnitte hinweisen, die man sonst verfehlen könnte. Vgl. oben S. 215. —

Dem Bedürfnis freierer Bewegung kamen im 18. Jahrhundert die freien Verse (*vers libres, vers irréguliers*) sehr entgegen.[3]) Sie beginnen damals in der Literatur einen bedeutenden Raum einzunehmen. Sie sind schon im 17. Jahrhundert da, z. B. in Opitzens ‚Dafne' und ‚Judith'; aber dort sind sie aus der Opernmusik übernommen, werden also für Vokaltexte verwandt. Sie greifen später über ins Gebiet der Lesedichtung und werden im 18. Jahrhundert von Hagedorn und besonders Gellert nach dem Vorbild der Fabeln Lafontaines zu einem anmutigen Erzählervers umgebildet. Bei diesen sind sie durchweg steigend (× ⏑). Dann nimmt sich Wieland, neben Klopstock der größte Verskünstler seiner Zeit, dieser Form an und bildet sie — den steigenden Gang beibehaltend — in den komischen Erzählungen (seit 1765) zu hoher Eleganz aus. Sie bleiben die Grundlage seines metrischen Stiles.

Mit ihnen füllt er seine Stanze im Idris (1767), die er den Italienern (Tasso, Ariosto) allerdings sehr frei nachbildet.

Diese Stanze (*ottava rima*) besteht im Italienischen aus acht weiblichen Fünfern mit der Reimstellung a b a b a b c c. Sie ist mit andern Versmetren, Reimstellung und Reimgeschlecht schon im 17. Jahrhundert übernommen worden: D. v. d. Werder braucht sie, mit Alexandrinern, zuerst in größerem Maßstabe.[4]) Mit großen Freiheiten stattet sie Wieland aus (vgl. Werke, hrsg. von Gruber 8, S. 6), ganz im Ton der freien Verse.

Z. B. 1 *Die Welt ist längst der Kurzweil satt,*
Den zornigen Achill, die zärtlichen Aeneen
Mit andern Namen auferstehen
Und lächerlich verkappt in neuer Tracht zu sehen.
5 *Was im Homer das Recht uns zu gefallen hat,*
Wird in der Neuern Mund oft schwülstig, öfter platt:

[1]) MINOR S. 325 f.
[2]) Oben S. 134, 143.
[3]) Ebenda S. 324.
[4]) Oben S. 310.

Und doch sich neue Bahnen brechen
Heißt in ein Nest gelehrter Wespen stechen.[1])

1, 3, 7 Vierer; 8 Fünfer; 2, 4, 5, 6 Alexandriner.[2]) Reime: a b b b a a c c.

Der Neue Amadis sollte nach dem ersten Gedanken des Dichters in Stanzen von zehn Zeilen verfaßt werden, aber deren Versbau sollte ganz neu sein.[3]) Das Eigene dieser Versart liegt, außer der Freiheit, Verse von sechs, fünf, vier Füßen miteinander wechseln zu lassen und die Reime anders als im Italienischen zu stellen, in der häufigen Vertauschung des Iambus (× ⏑) mit dem Anapäst (× × ⏑).[4]) Also im Stanzenrahmen freie Verse mit häufiger zweisilbiger Senkung! Da aber der Dichter zu jener Zeit von allen willkürlichen Regeln frei sein wollte, auch die Bewegung in sehr freien Stanzen noch zu regelmäßig fand,[5]) so ging er im zweiten Gesange zu wirklichen freien Versen über, die Strophe aufgebend (1771). Erst später hat er das Ganze in freie Stanzen gebracht.

N. Am. I, 1 *Von irrenden Rittern und wandernden Schönen*
Sing, kómische Muse, in freier irrenden Tönen!
Den Helden sing, der lange die Welt Berg auf Berg ab
Durchzog, das Gégenbild von éiner Schönen zu finden,
Die dus dem Reich der Ideen herab
Gestiegen wár, sein junges Herz zu entzünden,
Und dér, es desto gewisser zu finden,
Von einer zur andern sich unvermerkt allen ergab:
Bis éndlich dem stillen Verdienst der wénig schéinbarn Olinden
Das Wunder gelang, den Schwärmer in ihren Armen zu binden.

Wieland setzt hier fort, was Uz 1743 in seiner Frühlingsode begonnen, Ew. v. Kleist in seinem ‚Frühling' (1749) dann durchgeführt hat: die Lockerung romanischer Alternationsverse durch zweisilbige Senkung. Man erinnere sich daran, daß das Haupt der Fruchtbringenden Gesellschaft, Fürst Ludwig von Anhalt, eben das für unpassend erklärte. Oben S. 317.

Zur Vollendung kam Wielands Stil im Oberon (1780): hier ist die achtzeilige Stanze, wenn auch sehr frei gebaut, festgehalten.

Z. B. *Noch éinmal sáttelt mír den Hippogrýphen, ihr Musen,*
Zum Ritt ins alte romantische Land!
Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische Band
Um méine Stirne? Wer treibt von méinen Augen den Nebel,
Der áuf der Vorwelt Wundern liegt?
Ich seh in buntem Gewühl, bald siegend, bald besiegt
Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel. —

[1]) Idris I, 2.

[2]) Diese Alexandriner haben die Sechsermelodie, nicht die Kettenmelodie von S. 316. Vgl. oben S. 329.

[3]) Gruber, W. 14, S. XV.

[4]) Ebenda S. XI f.

[5]) Ebenda S. XVI.

An Stil und Formen der deutschen Vergangenheit und an die damit zusammenhängende Volksdichtung knüpfen Bürger und Goethe an. Bürger allein an die strophischen Formen. Wir wissen, daß er früh nach dem Vorbilde der Gesangbuchslieder Verse machte.[1]) Großen Einfluß übten auf ihn Percy's Reliques of ancient poetry 1765 aus und regten ihn zu Balladen und Romanzen an; er kannte auch die mittelhochdeutschen Minnelieder.[2]) Die Vorliebe für zweisilbige Senkungen (‚daktylische' Füße) tritt in seinen Gedichten deutlich hervor: ‚Des Pfarrers Tochter von Taubenhain', ‚Lied vom braven Mann', ‚Die Kuh', ‚Lenardo und Blandine' u. s. w. Alle diese Strophen sind streng und werden mutatis mutandis analysiert nach § 26.

Goethe erneuert in vielen seiner Jugenddichtungen den Knittelvers. Zunächst in Leipzig, offenbar im Anschluß an Rosts Epistel an Gottsched;[3]) dann in der Frankfurter Farçen- und Pasquillendichtung, aber auch in den ernst gehaltenen Werken: Ewige Jude, Hans Sachsens poetische Sendung, Urfaust. Sie sind durchaus nach dem Akzent gebaut, die Silbenzahl wechselt, in manchen Stücken (Des Künstlers Erdewallen) sehr, in andern (Hans Sachsens poetische Sendung, Pater Brey) weniger. Jene klingen wie die Pritschmeisterverse, diese alternieren mehr.

Z. B. Urfaust 1: *Hàb nun ách die Philosophéy*
Mèdizín und Juristerey,
Und léider àuch die Théologie
Durchäus studiert mit héißer Müh
Da stéh ich nùn ich ärmer Tóhr
Und bin so klúg als wie zuvór.
Heiße Dócktor ùnd Proféssor gàr,
Und zíehe schon àn die zëhen Jàhr,
Heráuf heráb und quéer und krúm
Meine Schüler àn der Nás herùm
Und séh, daß wìr nichts wissen können,
Das wìll mir schier das Hérz verbrênnen.

Die Verse sind ‚abgestuft'. Die Melodie ist . . . . , also die bekannte des Vierers. Es ist interessant zu sehen, wie der junge Goethe fast alle metrischen Neuerungen seiner Periode im Urfaust anwendet: Knittelverse, freie Verse S. 3, 77 ff., freie Rhythmen 5, 115 ff. 60, 1040 f. 66, 1130 f. (eine Stelle, an der Goethe nicht Spinoza, sondern eher Klopstock folgt), S. 75 f.; Volkslied (S. 21, 24), Ballade (S. 39). Am Schluß übrigens Lessingsche Prosa im Stil der Emilia Galotti (Orsina, Odoardo). —

Auch Lessing ist für die deutsche Verskunst epochemachend geworden. Er führt den Blankvers im Drama ein durch den ‚Nathan' (1779). Auch dessen metrischer Stil hängt mit dem Geiste dieser Periode zusammen.

[1]) GRISEBACH, Werke[6], 1894, S. XV.
[2]) Ebenda S. XXIV.
[3]) MINOR[2] S. 362.

Lessing hatte im Drama, um frei zu sein, den Vers — damals brauchte man den Alexandriner — weggeworfen und schrieb in einer kunstvollen, pointierten Prosa. Dieser steht sein Blankvers nahe.

Der Blankvers ist als Sprechmetrum ein männlicher oder weiblicher Fünfer

X ⏑ X ⏑ X ⏑ X ⏑ X ⏑ (X).

Wie bekannt, ist er durch Nachahmung Shakespeares ins deutsche Drama gekommen: schon Joh. El. Schlegel (1748) und Wieland (1758) haben ihn von den Briten entlehnt, ohne ihn einbürgern zu können. Lessing versuchte ihn seit 1755 mehrfach. 1768 empfahl ihn Herder dringend an Stelle des Alexandriners. Im Englischen steht neben der reimlosen Form (*blank verse*) die gereimte (*heroic verse*), in Deutschland besonders aus Milton bekannt. Diesen heroischen Vers hat Chaucer im 14. Jahrh. in England eingeführt.

Das Original beider — nur durch den Reim verschiedener — englischer Verse ist der französische Zehnsilbler in der Form, in der er bei dem französischen Dichter Machaut (ca. 1290—1377) auftritt, d. h. mit Césure nach der vierten Silbe, die aber sprachlich betont oder unbetont sein darf. Überschlagende Silbe auf der Cäsur kennt Machaut nicht.

Z. B. Bartsch, Chrest. franç. S. 411:

Je puis trop bien ma dame comparer
a la harpe et son gent cors parer
de vingt et cinq cordes que la harp(e) ha,
dont roys David par maintes fois harpa ...

In der französischen Lyrik tritt der Vers im 14. Jahrhundert, z. B. im Chant royal auf. Er ist als Vers commun im 15./16. Jahrhundert sehr beliebt geworden, dann allerdings durch den Alexandriner verdrängt.[1]) Im Italienischen lebt das Metrum als — stets weiblich schließender — Endecasillabo (die Italiener rechnen die weibliche Silbe mit): es stammt vermutlich aus der provenzalischen Trobadorlyrik. Vermutlich stammt auch der oben besprochene französische Vers in letzter Instanz daher. Denn der Zehnsilbler, der hier allein in Betracht kommt, d. h. der ohne weibliche Silbe und mit sprachlich unbetonter (neben sprachlich betonter Silbe) auf der Zäsur ist, wie ich glaube, von dem Zehnsilbler der altfranzösischen Chansons de geste zu trennen.[2]) Letzterer ist rhythmisch eine Kette und steht dem Alexandriner nahe, jener ist nur eine Reihe. Darauf weisen die ganz verschiedenen Zäsurverhältnisse.

Jenes Metrum, das vermutlich die Quelle der oben genannten französisch-italienischen Formen war, ist ein Sechser

– ⏑ – ⏑; – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ bezw. ... ⏑ ⏑

Der kurze Teil steht voran: hinter der vierten Silbe die Hauptfuge. Der Einschnitt ist, eben weil er ursprünglich nur eine Fuge war, sehr schwach. Und diese Eigenschaft haben alle seine Nachkommen in den Literaturen,

[1]) Gröbers Grdr. II, S. 26.
[2]) Saran, Rh. d. frz. Verses S. 85 f.

während z. B. der Alexandriner bis ins 19. Jahrhundert den typischen scharfen Einschnitt (der alten Lanke) festhält.

Zum erstenmal kam der Vers ins Deutsche durch die Minnesinger: er stieß da mit dem alten Sechser (z. B. bei Spervogel) zusammen. Dann im 16. Jahrhundert aus den Marotschen Psalmen und der Renaissancepoesie. Lobwasser freilich folgt nicht streng dem französischen Beispiel. Bei ihm weisen die Zäsurverhältnisse auf Beziehungen zum deutschen Lied hin.[1]) Schede dagegen hat ganz die französische Regel. J. P. Titz (1619—89) unterscheidet streng zwei Arten, wozu er vermutlich durch Vergleichung von Lobwassers Versen mit den französischen Originalen gekommen ist. Im 90. Psalm (Fischer S. 58 f.) braucht er nur Fünfer mit Einschnitt hinter der dritten Senkung:

z. B. *All' unsre Zuflucht, Herr, bist Du verblieben,*
Auf den wir ewig fort und fort getrauet.

Er weist (S. 59) selbst darauf hin. S. 69 hat er nur Fünfer mit Wortschluß hinter der zweiten Hebung; die Zäsur ist oft sehr schwach. Z. B.

Komm, Sünder, komm, du Armer, stelle dir
Des Herzen Kreutz und Tod in Andacht für:
Beschau, was sich dabey hat zugetragen,
Damit du recht mögst lernen in dich schlagen.

Im allgemeinen ist der ‚Zehnsilbler', namentlich außerhalb des Liedes, im 16./17. Jahrhundert selten. Meist ersetzt ihn der Alexandriner. Beispiele in Gedichten Opitzens, Ausgabe von 1624 (hrsg. von Witkowski, Hall. Neudr. 189—92) Nr. 16, 30, 36, 48, 55, 73, 97, 121—2, 135. Es sind nur kleine Stücke; Fuge immer hinter der vierten Silbe.

Dann kam der Vers aus dem Italienischen, als man im 18. Jahrhundert die Stanze nachbildete. Endlich über England im Drama.

Die eigentliche ‚Zäsur' des Verses ist hinter der zweiten Hebung, es ist die typische alte Sechserfuge. Sehr leicht verschiebt sie sich hinter die dritte Senkung:

– ⏑ – ⏑ –; ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ bezw. ... ⏑ ×

So schon in der altfranzösischen Lyrik.[2]) Sie kann auch — eben als Fuge — so undeutlich werden, daß der Metriker ohne das Kriterium der Melodie gar keine Grenze erkennt.[3]) Vgl. oben S. 187.

Die ‚Zäsuren', die diese Reihe z. B. im Minnesang und Kirchenlied tatsächlich hat, gehen auch über in den Gebrauch der Sprechpoesie. In dieser aber verändert sich der alte Sechser. Er bekommt die Form X⏑X⏑X⏑X⏑X⏑(X) und zwar: entweder hinten mit voller rhythmi-Pause, die die fehlenden Silbenwerte ergänzt (⏑ X männlich, ⏑X × weiblich) — in diesem Falle bleibt der Vers Sechser; oder diese Pause fällt weg (⏑ bezw. ⏑X) — dann wird der Vers zum Fünfer; oder es tritt ein Mittleres ein, d. h. die rhythmische Pause wird verkürzt — das gibt den

[1]) Oben S. 308.
[2]) TOBLER, Frz. Versbau², S. 86.
[3]) TOBLER, ebenda.

(sprechmäßig) reduzierten Sechser. Goethes ‚Zueignung' bietet Beispiele für alle drei Fälle. Im Drama wird der Vers meines Wissens durchweg Fünfer.

Frei vom Zwange des orchestischen Rhythmus, befreit von der Melodie wandelt der Vers seine Gliederung sekundär[1]) noch weiter, ganz so wie sich die des Homerischen Hexameters vielleicht schon ein wenig im Original, jedenfalls bei Klopstock verschob. Sehr beliebt ist die Gliederung 3 + 2 Hebungen (statt 2 + 3), die schon im Endecasillabo da ist.[2])

Z. B. Zueignung Vers 95:

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit:

Daneben 4 + 1:

Und wie die Brücke, die ihn trug, beweglich.

Vgl. auch Nathan Vers 22 und andere.[3])

Daß sich in einem Fünfer auch eine Nebenfuge bemerklich machen kann, ist selbstverständlich. Z. B. Zueignung:

Kennst dú mich nícht? || *sprach sie* | *mit éinem Múnde.*

Demnach unterscheide man in diesem Verse historisch-orchestische und neue, sprechmetrische Einschnitte. Erstere sind die primären, diese sekundär entstanden. Vgl. oben S. 188.

Auch Verse ohne Hauptfuge sind anzuerkennen. Indes bedenke man, daß ‚rhythmische Grenze' nicht dasselbe ist wie Wortschluß oder syntaktischer Einschnitt; durch eine kleine Beschwerung oder Dehnung der zweiten Hebung kann die Gliederung 2 + 3 hinreichend fühlbar werden, und damit ist die Fuge schon gegeben. Wie weit der einzelne Dichter Verse ohne Fugeneinschnitt zuläßt, können nur Spezialuntersuchungen entscheiden.

Z. B. Nathan 2: *daß Ihr doch endlich einmal wiederkommt.*

‚*Endlich*' ist ethisch stark gedehnt und beschwert. Der Vers hat also zwar keine ‚Zäsur', wohl aber seine, freilich verdeckte, Hauptfuge hinter *en-*. Hinter *einmal* die Nebenfuge. Auch muß man genau auf den Akzent achten. Vers 4: *hab' ich denn éher wiederkòmmen wóllen?* Hier ist *wiederkommen* infolge der Beziehung zu Vers 2 durch den Beziehungston fast auf Halbschwere erleichtert, nur durch das belehrende Ethos mit seinem leisen Staccato noch etwas darüber stehend. *Eher* ist vollschwer. *Wiederkommen* verbindet sich gleichsam proklitisch mit dem überschweren *wollen:* sofort entsteht hinter *eher* ein deutlicher Einschnitt.

Lessings Blankvers[4]) ist außerordentlich locker. Nicht als ob beim Vortrag das Fünfermetrum aufgelöst und der ‚Iambus' durch Verlegung der Versheben nach dem Akzent gelegentlich beseitigt werden dürfte. Im Gegenteil: die Silbenalternation ist streng zu wahren, eventuell durch metrische Drückung, die zu dem didaktischen Stil vortrefflich paßt. Und der Vers muß geschlossen bleiben. Aber Lessing wechselt mit den Einschnitten sehr:

[1]) Vgl. oben S. 187 f.
[2]) Gröbers Grdr.[1] II, 46 f.
[3]) Vgl. Minor S. 236 ff.
[4]) Vgl. Kettner S. 503 ff.

z. B. Vers 1: X⏑X⏑X; Vers 2: X⏑X⏑(;) Vers 3: X⏑X⏑X⏑;
„ 4: X⏑X⏑X; „ 5: X⏑X⏑X⏑X; „ 6: X⏑X⏑X⏑;

Ferner sind die Nebenfugen oft sehr scharf und zerteilen den Vers:
Vers 1: *Er ist es!* | *Nathan!* || Vers 3: *Ja, Daja,* | *Gott sei Dank!* ||
Vers 12: *Wie élend,* | *élend* ...
Durch Personenwechsel in demselben Verse erreicht das der Dichter sehr oft.
Vers 13: *Hier werden können!* || *Euer Haus* ... | Nath. *Das brannte.*

Dazu kommt reichliche Brechung.

Vers 20: ... *verbránnt?* | *Wer?*[1] *méine Récha?* | *sie?* —
Das háb' ich nicht gehört. || —[2] *Nun dann!*[2] | *So hätte*
Ich keines Hauses mehr bedurft. || —[3] *Verbrannt*
Bei éinem Háare! || —[3] *Há! sie ist es wohl!*
Ist wírklich wohl verbrannt! || — *Sag núr heraus!*
25: *Heraus nur!* || —[2] *Töte mich;*[2] | *und martre mich*
Nicht länger. | — *Ja, sie ist verbrannt.* || [3]Daja: *wenn sie* ...

[1] Gliedbrechung: wer? | méine. [2] Reihenbrechung, kombiniert mit Brechung des Hinterbundes. [3] Reihenbrechung. Vgl. auch II (7. Auftritt), Vers 561 ff.

Lessings Blankvers ist dem Alexandriner V. Hugos vergleichbar.[1]) Der Reiz seines Verses beruht darauf, daß das alternierende Fünfermetrum gewahrt bleibt, aber durch metrische Drückung, mannigfache Einschnitte und viele Brechungen verschleiert bezw. aufgelockert wird.

Die Melodie des Nathan ist, was ich im Theater und durch vielfältige eigene Lektüre festgestellt habe, x . . . d. h. die dritte Hebung sinkt sehr merklich nach der Tiefe. Es ist klar, daß dadurch unter Umständen die Hauptfuge mit unterstützt wird.

Literatur: L. BACK u. A. R. C. SPINDLER, Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften, 5 Bände, Leipzig, Fleischer, 1830; A. KÖSTER, Deutsche Daktylen, Z. f. d. A. 46, 113 ff.; G. KETTNER, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit, Berlin, Weidmann, 1904 [über den Vers des N. S. 499 ff.].

§ 39.

Die deutsche Verskunst seit 1780.

Die Formen, die Goethe seit der Mitte der achtziger Jahre und Schiller seit seiner Freundschaft mit Goethe anwenden, erreichen den Gipfel der Kunst, nicht immer, aber doch in den Hauptwerken. Durch die Arbeit der nachfolgenden Dichter wird vieles Neue dazu gewonnen. Es ist die Blütezeit der deutschen Sprechdichtung in Drama, Lyrik und Erzählung. Freilich werden die erreichten Resultate immer wieder einmal in Frage gestellt. Die Hochflut der akzentuierend-quantitierenden Dichtung unter Vossens theoretischem Schilde hat selbst einen Goethe gelegentlich beirrt und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein das gesunde rhythmische Gefühl und die Theorie der Metrik gestört. Tiecks Formlosigkeit erneuert

[1]) SARAN, Rh. d. frz. Verses S. 439 f.

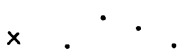
die genialische Epoche des 18. Jahrhunderts, bewahrte aber vor schulmeisterlicher Erstarrung. Im ganzen ringt sich das klassische Versideal immer wieder durch. Dichter wie Grillparzer und Mörike erreichen in ihren besten Werken wieder das Höchste, was in deutscher Sprache erreichbar ist. Eine gewisse Formvollendung findet sich im 19. Jahrhundert auch bei Dichtern zweiten und dritten Grades.

In diesen Zeiten ist, besonders durch die Bestrebungen der Romantiker, eine Fülle von Formen fremder Literaturen in die deutsche Poesie gekommen. Bei weitem nicht alle sind wirklich zu deutschen Formen geworden, an vielen haftet der spießbürgerliche Hauch des ‚Das können wir Deutschen auch' oder der Charakter des Virtuosenhaften. Aber für nicht wenige ist doch der Dichter gekommen, dem das fremde Gewand genau paßte.

Es ist hier kein Raum, die Menge der Formen aufzuzählen. Man findet in Minors reichhaltigem Werke und bei Kauffmann leicht das Nötige. Nur einiges soll berührt werden.

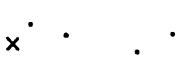
Die italienische Stanze führt in ihrer strengen Form — doch Zeile 2, 4, 6 mit männlichem Reim — Heinse im Anhang seiner Laidion 1774 ein.[1]) Dann handhabt sie Goethe meisterhaft in den ‚Geheimnissen', zu denen ursprünglich auch die Zueignung gehörte. Im Italienischen ist die Zeile durchweg weiblich, bei Heinse und Goethe sind männliche Verse eingemischt, was im Deutschen den Wohlklang entschieden erhöht. Die Hauptfuge liegt fast immer zwischen zweiter und dritter Hebung, selten zwischen dritter und vierter. Hinter der vierten Silbe hat Heinse immer Wortschluß, nach romanischer Regel. Das Interessante bei Goethe ist, daß er in der Zueignung gebrochene Melodie hat (oben § 26).

Höchste Schönheit verleiht Goethe dem dramatischen Blankvers (Iphigenie, Tasso). Er nimmt die aufgelockerte, stark gebrochene Weise Lessings nicht an, sondern bildet seinen Vers viel regelmäßiger.[2]) Die Melodie der Iphigenie ist nach meiner Lesung:



d. h. sie steigt nach oben und zwar mit starkem Tonsprung von der zweiten zur dritten Hebung. Die Fuge wie sonst.

Über Schillers Blankvers habe ich im Theater folgendes beobachtet. Die Melodie ist meist



Z. B. im Don Carlos, Braut von Messina; und zwar bleibt sie so durch das ganze Stück hindurch, in allen Rollen, männlichen wie weiblichen. Daneben findet sich bei Schiller nicht selten die gebrochene Melodie

[1]) Vgl. H. Laube, Bd. V, S. 223 ff.

[2]) Koch, Progr., Stettin 1900, 1902.

Sie charakterisiert Stücke von lebhafterer Bewegung: z. B. Wilhelm Tell. In Maria Stuart gehen Akt 1 und 2 nach der ersten, der dritte Akt nach der andern Melodie: offenbar weil hier die Leidenschaften auf den Gipfel steigen. Schiller verwendet die Melodien also deutlich stilistisch. In der Braut von Messina haben die Chöre, soviel ich mich entsinne, gebrochene Tonfolge.

Die Versmelodie wird auf der Bühne freilich oft durch falsche oder doch nicht ganz richtige Betonung und durch die sog. natürliche Sprechweise geschädigt, so daß dann die Töne manchmal regellos durcheinanderspringen. Aber bei einigermaßen leidlichem Sprechen tritt sie immer deutlich heraus und ist leicht erkennbar. Bei der Beobachtung hat sich mir als völlig sicher ergeben: sobald ganz richtig betont und versmäßig gesprochen wird, ergibt sich die typische Melodie stets; und umgekehrt, wo dieselbe zerstört erscheint, betont der Schauspieler nicht völlig der Absicht des Dichters entsprechend — dies ist meist der Grund — oder verdirbt den Vers. So ist die Versmelodie ein hervorragendes Mittel richtig zu betonen, Sinn und auch Ethos des Dichters zu treffen. Die Wahl der Intervalle scheint individuell. Ich habe aber den Eindruck, daß sie doch nicht schlechthin willkürlich bleibt. Je ruhiger und gesättigter die Stimmung der Verse, um so geringer die Zahl der Intervalle, die in Betracht kommen, d. h. um so mehr nähert sich die Melodie einer musikalischen (skalenmäßigen) und umgekehrt. Ich entsinne mich genau, in einer Aufführung der ‚Sappho' mit Klara Ziegler bei dem Vortrag des I, 6 eingelegten Liedes den Eindruck einer vollständigen und doch nicht wirklich musikalischen Melodie gehabt zu haben.

Eins will ich nicht verschweigen. Daß man sich nicht wundern darf, wenn einmal ein Schauspieler dauernd oder vorübergehend die Melodie seiner Mitspieler genau umkehrt, folgt aus dem oben § 13 Gesagten. Ich habe das jedoch wider Erwarten nur selten gefunden: fast immer blieb sich die Melodie eines Stücks bei allen gleich. Mehrfach aber habe ich bemerkt, z. B. bei einer Aufführung des Wallenstein, daß ein und derselbe Schauspieler umlegte und zwar bei derselben Gelegenheit. Er sprach also einige Verse nach dem absteigenden Typus ˙ ˙ . ˙ und schlug dann in den aufsteigenden . ˙ ˙ . um. Dann wieder wie zuvor u. s. w. Gelegentlich alternierten beide Typen sogar. Richtig ist das schwerlich. Der Grund mag im Steigen der Erregung oder im Durchbrechen des Dialektakzents liegen.

Die Iamben in Gerhart Hauptmanns ‚Versunkener Glocke' haben gebrochene Melodie, wie ich im Theater beobachtete.

Die Knittelverse, die Goethe in seinen Jugenddichtungen erneuert hat, treten vor allem 1790 im Faustfragment an die Öffentlichkeit. Nicht

mehr in der Gestalt, die sie anfangs hatten, sondern mit den Formen der Schriftsprache. So nimmt sie Schiller auf und schreibt in ihnen ‚Wallensteins Lager', das durchweg vierhebige Verse hat, selbst in der metrisch sehr freien Kapuzinerpredigt.[1])

Héisa, Juchhéia! Dûdeldumdéi!
Das gẽht ja hóch her! Bin áuch dabèi!
Ist das èine Armée von Chrísten?
Sind wir Túrken? Sind wir Àntibaptísten?
Trẽibt man sŏ mit dem Sŏnntag Spŏtt,
Als hätte dèr allmächtige Gŏtt
Das Chíragra, kònnte nicht dréin schlâgen?
Ist's jetzt Zẽit zu Sáufgelàgen,
Zù Bankétten und Féiertàgen?
Quìd hic stâtis otiósi?
Was stéht ihr und lègt die Hânde in Schŏß?

Die Verse sind nachdrücklich und eindringlich zu sprechen. Die Melodie ist

× . . .

Nach der italienischen Reise (1786—88) wendet sich Goethe, unter dem mächtigen Eindruck der Antike, mit Eifer antiken Formen zu. Insbesondere pflegt er den Hexameter. In ‚Hermann und Dorothea' (1797) hat er darin den Gipfel seiner Kunst erreicht, nachdem 1793 bereits der Reineke Fuchs gedichtet war (herausg. 1794). Er baut den Vers anders als Klopstock: ruhiger, epischer, wie das dem Inhalt seiner Dichtung entspricht. Vorangegangen war ihm darin J. H. Voß (Odyssee 1781, Luise 1795). Denn schon Voß hat sich wieder von dem Hexameter seines Meisters entfernt und dem Homers genähert. Er baut z. B. in der Luise fast durchweg Doppeldreier; jedenfalls sind Sechser nach Proben, die ich genommen, sehr selten. Dabei darf man allerdings Verse der folgenden Art nicht als Sechser ansehen:

Luise 4: *hielt der redliche Pfarrer ⋮ von Grünau | heiter ein Gastmahl.*

Hinter *Pfarrer* liegt ein immerhin nicht schwacher Einschnitt, weil *Pfarrer* nachdrücklich gesprochen wird: diese wichtige Person tritt uns zum ersten Male entgegen. Dasselbe gilt für *von Grünau,* doch ist die Grenze dahinter stärker als jene erste. Wir haben also Brechung der Hinterreihe, bei abgeschwächter τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον. Deklamiert man den Vers als Sechser (4 + 2)

hielt der redliche Pfarrer von Grünau | heiter ein Gastmahl

so verliert der Vers alle Kraft und wird nüchterner Berichtstil. Dasselbe gilt von Vers 2: die Linden werden liebevoll beschrieben, jedes Moment, auch die gelbliche Blüte ist wichtig, weil es dazu beiträgt, die behagliche

[1]) Vgl. Minor S. 364 f.

Stimmung der Szene hervorzurufen. Also muß man *gelblicher Blüte* beschweren und mit Doppeldreier lesen:

Die, von gélblicher Blüte ⁞ verschönt, | voll Bienengesürres.

Vossens Hexameter steht zweifellos dem homerischen näher als Klopstocks. Andererseits begreift man nach dem oben S. 324 f. Gesagten, weshalb Klopstock den Homervers so auffaßte, wie er ihn eben aufgefaßt hat. Man begreift auch, weshalb sich Klopstock und Voß nicht verstanden und in ihrem bekannten Briefwechsel von 1789 über den Hexameter aneinander gerieten.[1])

Die Hexameter der Luise sind im allgemeinen gut. Nur hat sich Voß leider von der so richtigen Anschauung entfernt, die sein Meister vom griechischen Verse hatte (vgl. oben S. 325 f.). Voß hält den Homerischen Daktylus wirklich für vierzeitig (1 : 1) und sein Ideal ist, diesen Fuß nachzubilden, also Längen in die Senkung oder beim Gebrauch des ‚Trochäus' Überlängen (dreizeitige) in die Hebung zu bringen.[2]) Ihm schwebt ersichtlich der epische Vers in der Form vor, wie ihn sich ein Is. Voß auf Grund der alten Grammatikerzeugnisse vorstellte (oben S. 325), ein Schemen, den Klopstock schon vertrieben hatte. Voß ist außerdem noch unter den Einfluß von Schulz, Verfasser des übrigens wertvollen Artikels ‚Rhythmus' in Sulzers Theorie der schönen Künste, gekommen und wendet nach dessen Vorgang die moderne Taktlehre auf die Versmetra an. Daher ist ihm der alte Daktylus ein $^4/_4$-Takt und der deutsche soll es auch sein.[3]) Mindestens sollen die Hebungen grundsätzlich gleiche Abstände halten: die ‚Takte' des Hexameters sind gleich. Voß ist meines Wissens der erste Metriker, der die ‚Lehre von der Taktgleichheit im Verse' vertritt,[4]) eine Lehre, die sich noch heute einer ebenso großen wie ungerechtfertigten Beliebtheit erfreut. In der Tat bildet Voß seinen Vers nach diesen Ansichten. Spondeen erlangt er sehr oft — und zwar durchaus wirksame — durch die metrische Drückung, d. h. dadurch daß er in Kompositen und Worten mit schweren Nebensilben die Versheburg auf die leichtere Sprachsilbe legt.

Also Luise 6: *Séchs Schilfséssel umstánden ...*

oder Vers 10: *mit lehrréichem Gespräch ...*

Aber diese Drückungen stören den epischen Stil nicht selten empfindlich. So in diesen Beispielen. Denn sie bringen etwas Nachdrückliches, Belehrendes in die Erzählung, das diese nicht oft fordert oder verträgt. Wozu denn hier die *Schilfsessel* und das *Lehrreiche* betonen? Der Leser gibt acht, erwartet etwas Besonderes und wird enttäuscht: es handelt sich nur um epische Kleinmalerei, wofür die normale Schwere vollauf genügt. Vossens Drückungen machen also den Vers sehr oft schwer lastend, wo gar keine Veranlassung dazu vorliegt. Dadurch gibt es nicht selten

[1]) Zeitmessung d. deutsch. Spr., 2. Aufl., 1831, S. 200 ff.

[2]) a. a. O. S. 183, 188.

[3]) a. a. O., 1. Aufl., 1802, S. 187 f.

[4]) Ebenda S. 171.

wirklich ‚Widerspruch' zwischen Metrum und Akzent. Voß verdirbt der metrischen — noch dazu falschen — Theorie zuliebe seinen Stil. Seine Schüler sind darin — bis Platen und Minckwitz — sehr weit gegangen. Daraus erklärt sich das Peinliche vieler ihrer Verse und Dichtungen. Auch die ‚Taktgleichheit' ist von Voß so gut erreicht, als es geht. Dafür ist sein Hexameter auch reichlich voll und schwer.

Goethe hat Vossens Fehler vermieden und den Vers glücklicherweise ohne sonderliche Rücksicht auf die antike Theorie, wesentlich nach dem Gehör gemacht. Infolgedessen sind seine Hexameter weit besser geraten und lesen sich flüssig. Goethe hat Homer und Klopstock besser verstanden als der gelehrte Voß. Übrigens unterscheidet sich der Versbau des Reineke von dem Hermann und Dorotheas.

A. Köster hat in einem wertvollen Aufsatz[1]) gezeigt, daß der sog. deutsche Daktylus ⏑ X X zwei Grundformen hat: bezw. d. h. die zweite Senkung ein wenig schwerer als die erste, und d. h. die erste schwerer als die zweite. Je nachdem jene oder diese Form in einem Gedichte vorherrscht, wechselt der Charakter: dort hüpfende, hier feierliche, mindestens sanftere und ruhigere Verse. Der Reineke gehört zur ersten, Hermann und Dorothea zur zweiten Art. Diesem Gegensatz entspricht, daß in Hermann und Dorothea relativ mehr zweisilbige Füße als im Reineke stehen. Dazu kommt noch eins.

Der Vers des Reineke ist, soviel ich nach Proben urteilen darf, öfter ein Sechser Klopstockscher Art als der in Hermann und Dorothea; in dieser Dichtung beherrscht der Doppeldreier durchaus den Eindruck. Daher hier die größere Ruhe. Die Melodien der Goetheschen Hexameter sind dieselben wie die Homers. Vgl. oben S. 328.

Literatur: W. Scherer, Über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik, Kleine Schriften II, 375 ff. [17.—19. Jahrh.]; K. Burdach, Zur Geschichte d. nhd. Schriftspr., Forsch. zur deutschen Philol., Festgabe für R. Hildebrand, 1894 [S. 296 ff. über den Hiatus].

[1]) Z. f. d. A. 46, 113 ff.

Berichtigungen und Nachträge.

Zu S. 40. Eben geht mir durch die Güte des Herrn Verfassers eine Arbeit zu, die denselben Gedanken ausspricht und versucht, ihn für die Herstellung eines mittelhochdeutschen Textes aus dem 14./15. Jahrhundert und das Verständnis seiner Metrik nutzbar zu machen. Der Titel lautet: Sankt Afra. Eine schwäbische Reimlegende. Kritisch bearbeitet von Fr. Wilhelm. Anal. German. (H. Paul dargebr.). Amberg, Böes, 1906. S. das Kapitel Metrik (S. 119—151), besonders S. 135 ff. „Diese mundartlichen Eigentümlichkeiten machen sich nicht bloß beim Lesen prosaischer, sondern auch beim Lesen poetischer Texte geltend. Gerade hier muß ein nicht der Mundart des Dichters entsprechendes Lesen zu Störungen, wenn auch noch so kleinen, des Rhythmus führen." „Daraus ergibt sich aber weiter, daß das Gedicht eines Alemannen alemannisch gedacht und empfunden ist, das eines Thüringers thüringisch." S. 141 f. steht dann der Anfang des Gedichtes in den schwäbischen Dialekt umgeschrieben. — Ich möchte zu S. 134 und 145 der interessanten Schrift hinzufügen, was ich oben S. 42, 120 ff. und 301 f. schon hätte hervorheben sollen: Anzahl und Wirkung der Silben eines Wortes hängt sehr ab von Sprechart, Stilart und Satzakzent. Ein Wort wie *hatten* kann je nachdem als deutlich zweisilbig oder als einsilbig empfunden werden. Im letzten Fall wird *-n* sehr reduziert und fast oder ganz stimmlos. Derartiges scheint mir besonders dem nachdrücklichen Staccatostil angemessen. Die viel geschmähten ‚grausamen Wortverkürzungen' des 16. Jahrhunderts scheinen mir — an der richtigen Stelle verwendet — gar nicht so übel, ja oft recht ausdrucksvoll. Man möge auch die Silbentrennung im Satze beachten, die die Laute oft ganz anders verteilt, als das die Orthographiebücher vorschreiben. Die Frage ‚einsilbige oder zweisilbige Senkung' darf man nicht rein papiern behandeln. Aber auch nicht rein phonetisch. Man muß da phonetisch beobachtendes und phonetisch unbefangenes Hören unterscheiden. Für das erste werden manche Senkungen zweisilbig, die für das andere einsilbig sind. Der Begriff der Silbe ist psychologisch zu definieren. Sprechart, Stilart und der in der Metrik eines Gedichtes erkennbare Wille des Dichters müssen herangezogen werden. Mit dem Registrierapparat ist meines Erachtens bei der Bestimmung und Abgrenzung von Silben gar nichts zu machen. Die Betrachtung von optischen Kurven führt nur zum Relativismus, der durch die Geschichte der Silbentrennung, durch die Metrik und das Ohr widerlegt wird. Vgl. oben S. 96 f.

S. 42, Z. 8 v. o. ‚Vgl. unten S. 60.'

S. 48, Z. 9 v. u. streiche ‚*blutarm* — an Blut'. Vgl. dazu S. 51.

S. 49 (§ 8). Weitere Beobachtung hat mir sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Zahl der Schweregrade noch um einen vermehrt werden muß. Nämlich: ⏑̃ (vollschwer); dann ‚unter-vollschwer' (⏑̆), ‚halbschwer' (⏑̄), ‚unter-halbschwer' (⏑̆). Die übrigen Stufen und ihre Namen bleiben. Es gehören dabei, wie schon die Namen andeuten, je zwei Stufen zusammen, so, daß zwischen ‚voll-' und ‚untervollschwer' einerseits, ‚halb-' und ‚unterhalbschwer' andererseits ein deutlicherer Unterschied besteht als zwischen ‚voll-' und ‚untervollschwer' bezw. ‚halb-' und ‚unterhalbschwer'. Was S. 51 Nr. 2 gesagt wird, bezieht sich nunmehr auf ‚unter-vollschwer'. S. 52 Nr. 3 gilt für ‚halb-' und ‚unter-halbschwer'. Denn die dort aufgezählten Fälle können, wie mir scheint, auf zwei Schwerestufen vor-

kommen: *Lüdwig der Vierzehnte — Lùdwig der Vierzehnte* stehen als verschiedene Grade der Unterordnung nebeneinander, unbeschadet der nach Fußnote 1 möglichen weiteren Erleichterung, die ihrerseits völlige Verschmelzung der Bedeutungen bewirkt. Die Schwerestufen des reinen Akzents ordnen sich also paarweise nach folgendem Schema:

überschwer 2
überschwer 1
vollschwer
unter-vollschwer
halbschwer
unter-halbschwer.

S. 51, Z. 8 v. u. betone *käse-wéiß, st'ein-ált, blût-árm.*

Ebenso S. 52, Z. 4 v. o. *Ün-ménge, Erz-féigling* (jedoch *Háupt-s'üche*). Aber diese Worte können, wenn der erste Teil nicht mehr als Steigerung empfunden wird, wie die Nominalkomposita betont werden, d. h. in diesem Falle vollschwer-halbschwer (bezw. unter-halbschwer oder leichter). Z. B. *Ún-mènge* oder *Ún-mẹnge.*

S. 56, Z. 16 v. o. Hier vgl. das eben zu S. 49 Nachgetragene.

S. 58, Z. 2 v. u. Vgl. auch die Fälle, die W. Braune, Ahd. Grammatik[2] § 283 Anm. 2 bespricht.

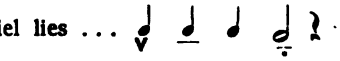
S. 59, Z. 8 v. o. Wenn die Möglichkeit anderer Betonung vorliegt, wird gern ausgewichen. Z. B. *Generàl Blücher* oder *Gèneral Blücher.*

S. 68, Z. 15 v. o. lies ‚einer normaldeutschen Silbe'.

S. 72, Z. 3 v. o. lies ‚kurze Vokale'.

S. 76, Z. 7 v. o. lies ‚Den Charakter'.

S. 110, Z. 13 v. u. lies ‚der normaldeutschen Silben isolierter Worte'.

S. 186, Z. 6 v. u. im Notenbeispiel lies ... 

S. 219 ff. Die Schwereakzente müssen in dem ersten Beispiel auf den großen Noten stehen.

S. 236, Z. 8 v. u. Die Hebungsperiode ∧ – ∧ – ist natürlich nur bei $^4/_4$-Takt vorhanden.

S. 251, Z. 11 v. o. lies ‚hier im Urrhythmus möglich'.

S. 271, Z. 6 und 7 v. u. streiche ‚Nur fällt für — Ionikus weg.'

S. 300, Z. 5 v. o. lies ‚Wizlav'.

S. 302, Z. 13 v. u. lies ‚Achtsilblern'.

S. 315, Z. 12 v. u. lies ‚Winnenberg'.

S. 316. Die Melodie des französischen Alexandriners ist in Femmes savantes, Athalie, Zaire, Cid dieselbe, welche ich für die deutschen Dichter angebe. Versuche mit Franzosen haben das mit Sicherheit ergeben. Man beachte, daß die zweite Vershälfte tiefer steht als die erste. In Boileaus Art poétique ergab die Lesung für den ersten Alexandriner jedes Couplets die S. 316 mitgeteilte Melodie; im zweiten wurde stets umgelegt. Ob diese Alternation der Melodietypen wirklich der Sache entspricht oder nur zufällig war, bleibe dahingestellt. Meine Versuche genügen nicht, eine Entscheidung zu treffen. — Der Alexandriner ist dann in den freien Versen (S. 330 ff.) Wielands — vielleicht auch schon vorher — nicht mehr als Kette, sondern mehr als Reihe gebraucht worden. Deshalb hat er bei Wieland die typische Sechsermelodie × . . . . . Vgl. den Hexameter bei Klopstock.

S. 319, Z. 8 v. o. lies ‚*und ûm*'.

Register.

A.

Abgesang 279, 289.

Ableitungssilben: Schwere 54.

Absatz: akzentueller 85, orchestisch-rhythmischer 153, musikmetrischer 169.

Abstufung der Hebungen: im ahd. Reimvers 244, bei Veldeke 266, archaisierende bei Hartmann 268, in der mhd. Lyrik 278, im Alexandriner 316; s. Ausgleichung.

accentus: 8, *anima vocis* 8, Bedeutung 9, *a. ecclesiasticus* 9 143 179.

Accent s. Akzent.

Achtsilbler: afrz. 265, frz. 302, nachgeahmt von Opitz 313.

Ackermann, H. 306.

Adelung, J. Chr. 13 f., 66.

ἀδιάφορος 63.

Adonius, versus: nachgeahmt 257, 318.

Affekt 121 f.

Ägidius 265.

Akzent: stark geschnittener 68 97 105 120 127, schwach g. 71 97 120, der Prosa 7, nicht = Sprachrhythmus 7, Grundlage des Melos 7, Bestandteil der sprachl. Schallform 7, Geschichte des Begriffs 8 ff., emphatischer 10, 11, Gegensatz d. emph. zum grammatischen 10, = Silben- oder Wortton 10, der Monosyllaba 10, = Verstärkung der Hauptsilbe 11, *a. prosodique, oratoire, musical, provincial, imprimé* 12, logischer A. 14 28, rhythmischer 14 19, hoher 15, musikalischer (chromatischer, tonischer) 16 101, exspiratorischer (dynamischer) 16 25 101, der Silbe 17, Begriff 17 ff., dessen Umfang 25, Bestandteile 23, Ausdruck psychol. Beziehungen 90, nicht logischer 91, Faktoren des A. 19 93 ff., 98, ethischer 25 120 ff. 128, des Deutschen 40 ff. 99, urgermanischer 48, der deutschen Dialekte 40, griechischer 99 f., lateinischer 100, französischer 100, romanischer 210, vom orchestischen Rhythmus überdeckt 161, dem Metrum angepaßt 175, im Verse vernachlässigt 135, widerspricht dem Metrum 204 ff.; vgl. Betonung, metrische Drückung, Ton, Schwere, Dauer, Zusammenfassung.

Akzente Otfrids 244.

Akzentlehre der Griechen und Römer 8 f.

akzentuierend: -e Verse 146, -es Prinzip 157 f., 304, im Deutschen formuliert 306, -e Technik im 16. Jahrh. 307, a.-alternierend 259.

Alberich von Bisenzun 253.

Albertus, Laurentius 9, 63, 300, 307.

Alberus, Erasmus 302, 305.

Alexander 253, 263.

Alexandriner: 197, 333, Geschichte des A. 187 314 ff., der chansons de geste 201, V. Hugos 201, bei Tob. Hübner 310, bei Opitz 313, deutscher mit zweisilbiger Senkung 318 331; s. Melodie.

Alliteration: 2, Regeln 230 ff. 233, in germanischen Namen 224.

Alliterationspoesie 181, 185, 190.

Alliterationstechnik bei Otfrid 247.

Alliterationsvers: 186, 187, 202, 216, 222 ff., as. 121 241, ags. aisl. ahd. 241, Entstehung der A.e 226 236 ff., Vortragsart 226, Verhältnis zum ahd. Reimvers 246 f., zum frühmhd. Reimvers 252; vgl. Normal-, Schwellvers.

Alpharts Tod: Strophe 293.

Alternation der Silben im reinen Akzent: des Deutschen 58 f., des Französischen 100.

Alternationsprinzip: Begriff 158, u. metrische Drückung 210, im Mhd. 259.

Alternationstechnik: im Romanischen 146 260 271, im Nib.Lied 292, im Reimpaar des 15./16. Jahrh. 297 ff. 307, Ursprung 299, in der Renaissancedichtung 308 ff.

Amelung, A. 252.

Amphimacer 170.
Anapäst 174, 203, 318, 331.
anceps 63.
Anegenge 252, Reime des A. 254, Stilart 254.
aödisch 183, 273.
ἀοιδός 185.
Apostroph 313.
Arbeit und Rhythmus 140 f.
Arbeitslied 136.
archaisierender Stil: im Mhd. 268 270 287, im 17. Jahrh. 316 322.
Aristoxenos von Tarent 138, 147.
Arsis des Taktes 154, 169.
Artikulation 97.
Aspiration der Tenues 119.
Assonanz: im Ahd. 248 ff., 253, 265, 269.
Athis und Prophilias 265.
Aucassin und Nicolete: Melodie 179 185.
Aufgesang 289; vgl. Abgesang.
Aufgipfelung 97.
Auflösung: musikmetrische 172, Ursprung und Regel der A. 172, germanische Regel 173 f. 184, Beziehung zum Sprachakzent 173, im Alliterationsvers 228, historischer Wert der letzteren 239, im ahd. Reimvers 244 246 251, im frühmhd. Reimvers 252, wird seltener im 12. Jahrh. 258 263, mhd. Regel 264, im Graf Rudolf 265, bei Veldeke 266, bei Wolfram 268, bei Konrad v. W. 270, in der mhd. Lyrik 277, im stumpfen Reim 277 f.
Aufschlag s. Arsis.
Auftakt: 169, dreisilbiger 178, im Alliterationsvers 240, im Mhd. 263, im Graf Rudolf 265, bei Veldeke 266, in der Lyrik 277.
Ausdruck 122 f.
Ausgleichung der Hebungsabstufung: 258 f., 263, 266, 268 f., im Nib.Lied 292.
Äußerung 125.

B.

Bach, Seb. 32, 178.
Baïf, A. de 306.
Balken 169.
Ballade: 182, Bürgers 332.
Bartas, Du 307, 309 ff.
Becker, K. F. 14, 18, 19, 47.
Becq de Fouquières 260.
Bedeutung 62, 98.
Bedeutungsform 2, 78.
Bedeutungsmasse: 2, Beziehung zur Schallmasse 3, 88 ff.
Beethoven, L. van 143.
Begriffswörter: Tonstärke der B. 55.
Behaghel, O.: Akzentlehre 16, 43 f., 45 f., 78 ff.
Beheim, M. 300.
Beiordnung 51.
Benedix, R.: Akzentlehre 16, Skala der Wortstärke 42 f., über Sprecharten 121 f. 127 f.
Beschwerung: akzentuelle 57 59, vor oder nach starken Einschnitten 59 75; rhythmische von Senkungen 160, bei musikmetrischer Dehnung 176.
Betonung: 15, schwebende 59 149 182 205 f.; vgl. metrische Drückung.
Bewegungslied: 136, Umbildung des B. 137 181, als Quelle deutscher Metra 137, Verhältnis zur Bewegung 140 f., Rhythmus 204.
Beziehungsakzent: nicht = emphatischem A. 129; s. Beziehungsschwere.
Beziehungsschwere 55.
Bibliographie der deutschen Verslehre 5.
Bindung der Silben 25, 98; s. Legato, Portato, Staccato.
Binnenreim 213, 272.
Binnenzäsur 214; s. Zäsur.
Blankvers: Metrum 146, 187, 207, 216, Geschichte 333 f., Lessings 335 f., Goethes 337 f., Schillers 337 f.; s. fünffüßiger Iambus.
brachykatalektischer Vierer: beim Kürenberger 257, 292.
Brahms, Joh. 178.
Brandmüller, Joh. 307.
Brant, Seb. 210, 300 f., 304 f.
Brechung: Theorie 188 ff., halbe u. ganze 191 f. 297, im Alliterationsvers 234 f., bei Otfrid 251, in frühmhd. Gedichten 253, beim Kürenberger 257, Spervogel 258, Zunahme im 12. Jahrh. 258 f. 263, im Graf Rudolf 265, bei Veldeke 266, der Reihe bei Wolfram 268, im Nib.Lied 291 f., Kudrun 293 f., im Alexandriner 315, im Hexameter 328 f., bei Lessing 336.
Breitinger, J. J.: Akzentlehre 11, 323 f.
Brugmann, K.: Akzentlehre 16.
Buchner, Aug. 317.
Bund: akzentuelles 82, Haupt- u. Nebenbund 82 87, Zahl der Hebungen 86, orchestisch-rhythmisches 150 f., musikmetrisches 169 f., gebrochenes 191.
bundlos 169 f.
bundmäßig 151, 169 f.
Bürger, G. A. 332.
Burggraf zu Regensburg 278.
Burkart von Hohenfels 299 f.

C.

Cäsur s. Zäsur.
caesura 214.
Callier 306.
Canitz 321, 322 f.
césure: 214, des Alexandriners 315.
chanson de geste: Melodie 179 185.
Chansonnier von St. Germain des Prés 180.
Chrestien von Troyes 261.
χρόνος πρῶτος 145; s. Maßzeit.
Clajus, Joh.: Grammatik 10, 63, 306, 307 f.
concentus der Kirche 9, 143, 179.
Couperin, Fr. 143.
Crescentia 265.

D.

Dach, Simon: 318, sapph. Strophe 319.
Daktylen: mhd. 174 254 261 286 ff., nhd. 317 329 341.
Daktylus: 203, bei Homer 289, 340; Metrum des nhd. 341.
Dauer: Bestandteil d. Akzents 21 91, Schwerefaktor 21, relative und absolute 21 f., mittlere der Silben 72, der Worte 75, Stufen der D. 76 94; rhythmische 138, orchestisch-rhythmische 150, im Verhältnis zur akzentuellen 160 f., metrische und akzentuelle 205, im Vers 326; s. Quantität.
Dehnbarkeit der Sprachsilbe: 69 f., im Gesang 72, in Poesie 73, bei Ethos 73.
Dehnung: von Silben 75, nhd. der Vokale 173 298, akzentueller Hebungen 175, 176, 273 (s. Tempo), der Vokale bei Veldeke 298.
Dekomposita: Schwereverhältnisse 51.
Denais, Mich. 308.
descort (prov.) 258, 280.
Diderot, D. 64.
Dietmar von Aist 276.
Dionysius von Halicarnaß 63, 65, 325.
Dipodie 171.
dipodisch s. Abstufung.
διστιχία 213.
dôn (mhd.) 279.
Doppelbalken 169.
Doppeldreier: aus Vierer verkürzt 314.
Doppelglied s. Glied.
Dreier: akzentueller 86, musikmetrischer 169 171, als Schwellvers 243, in der mhd. Lyrik 271, sprechmetrischer aus Vierer entstanden 193 252 ff. 290 f. 293; s. Reihe, Doppeldreier.
dreihebige Reimverse 252 ff.
Drückung, metrische: 182, 209 f., bei Otfrid 244, im Mhd. 259 f. 263 264 f., 265, bei Veldeke 266, bei Wolfram 299, Burkart von Hohenfels 299, Meißner 300, Hermann der Damen und Wizlav 300, im Maccabäerbuch 300, bei Beheim 300, im Meistergesang 300, im Reimpaar 300 ff., in der Renaissancedichtung 308 ff., verboten von Opitz 311, im 17. Jahrh. 320 f., bei Klopstock 326, bei Voß, Platen u. Minckwitz 340 f.

E.

Eckenliet 262, 296 f.
Egenolf 297.
Eigennamen: Schwereverhältnisse 53.
Eigenton 102.
Eilhart von Oberge 263, 265.
Eindruck 122 f.
Einer: musikmetrischer 169 171, fehlt in der mhd. Lyrik 271; s. Reihe.
Eingangspause: 244, reguliert im Mhd. 259 263, im Graf Rudolf 265, im Reimvers des 16. Jahrh. 305.
Eingangssenkung: im Alliterationsvers 240, geregelt bei Hartmann 277; s. Auftakt.
Einheit: fundierte 22, 97.
Einschnitt: Schwächung u. Beseitigung 172, primärer u. sekundärer 188, 335; s. Grenze.
Einschnittsverlegung 187.
Einschnittsverschiebung: musikmetrische 177.
Eleonore von Poitou 261.
Elision 230, 245, 254.
Emphase 128 f.
Endecasillabo 333.
Enge orchestisch-rhythmischer Gruppen 153.
Engelien über Silbendauer 66.
Entspannung 97.
Entsprechung: akzentuelle 88, rhythmische 138, orchestisch-rhythmische 151.
Epigramm bei Opitz 314.
Epos: als Begleitung zum Tanz 182, gesungen 183, griechisches 181, russisches 183 185 200, serbisches 183 185, französisches 181 185, germanisches 181 223 f., mhd. 181 185 186 262.
Erhebung: metrische 209.
Erleichterung: akzentuelle 57, 59, 75, rhythmische 176.
Ernst, Herzog 263, 297.
Erweiterung im Alliterationsvers 228.
Ethos 58, 73, 77, 79, 86, 87, 88, 98, 103, 115, 117 f., 119, 120 ff., 126, 127 f., 133,

156, 158, 175, 186, 193 f., 206 ff., 304, 330, 335.
Ezzolied: 252, Brechung im E. 253, Stilart 254.

F.

Fenis, Rudolf von 287.
Fermate 176 273.
Fischart, Joh. 302, 305, 306, 307.
Fleming, P. 313.
Flüsterstimme 98.
Fortis 97; s. Lenis.
Fragesatz: Stimmlage 119, Kadenz 116.
Friedrich von Hausen 259, 261, 281, 287 ff.
Fuge: akzentuelle 85, orchestisch-rhythmische 153, musikmetrische 169, verdeckt 188.
Fülle der Sprache 25; vgl. Volumen.
Fünfer: akzentueller 86, musikmetrischer 169 171, in der mhd. Lyrik 271, sprechmetrischer aus Sechser verkürzt 293 334 f.; s. Reihe.
Fuß: 169, 171, sprachliche Füllung im germ., ahd. 184, Begriff 203 f., im Alliterationsvers 227, im Schwellvers 242.
Fußgeschlecht im mhd. Lied 272.

G.

Galgen 169.
Galluslied 244, 256 f.
Gart, Tieb. 306.
Gebet: Augsburger 244, Sigiharts 244.
Gebinde: akzentuelles 87, orchestisch-rhythmisches 152, musikmetrisches 169 172.
gedeckt: vollkommen u. unvollkommen 73 f.
Gedicht 196 f.
Gefühl: 121, Veränderung des metrischen G. 239 f., bei Klopstock 324.
Gelenk: akzentuelles 85, orchestisch-rhythmisches 153, musikmetrisches 168.
Gellert, Chr. F. 330.
Geminata: nhd. 70.
Gemütsbewegungen: Ausdruck in der Sprache 121, Einteilung 122.
Genesis: as. 243, Wiener 254.
Gengenbach, P. 304, 305.
Georgslied 243.
Gesangbuch: protestantisches 197, 312.
Gesätz: akzentuelles 82, orchestisch-rhythmisches 152, musikmetrisches 169 172, gebrochen 189.
Gesner 63, 307.
Gestaltqualität 97; vgl. fundierte Einheit.
Gewicht s. Schwere.
Gewichtsausgleichung: musikmetrische 177.
Gewichtsumlegung: musikmetrische 177.
gleichschwebend 258 f.
Gleitton der Prosasprache 35 ff. 102 f.
Glied: akzentuelles 82 f., Doppel-, Tripelglied 83 87, Unterglied 83 86 87, in der Funktion der Kette oder des Gesätzes 85 f., enthält nur eine Hebung 86, Definition 86, Formen des G. 87, fallendes 87, Abteilung der G. im Satz 96, steigendes 124; orchestisch-rhythmisches 151, dessen Verhältnis z. akzentuellen 161, musikmetrisches und seine Formen 168 ff., sein Verhältnis zu Fuß und Takt 171 203, sprechmetrisches gebrochen 191 336, im Alliterationsvers 228.
Gliederung 20, 22 f., 138.
gliedmäßig 151.
Gödeke, K. 303.
Goethe: Prosaform 32, Gedichte 186 f. 197, Faustmonolog 187, 198, 205, 212, 215, 216, Heidenröslein 217 ff., Zueignung 217 220 f., 313, Knittelvers 323 332 336 ff.
Goldemarstrophe 297.
Gottfried von Neifen 261, 278.
Gottfried von Straßburg 261, 268, 269 f.
Gottsched, J. Chr.: Akzentlehre 11, 65, 314, 323 f.; Vorstellung vom Vers der Antike 325.
Grenze: akzentuelle 85, Namen derselben 85, Rangordnung 85, etymologisch-syntaktische 96, melische Behandlung der G. 109; orchestisch-rhythmische 153, Rangordnung 153, Tiefe 153, musikmetrische, Rangordnung 172, orchestische des Vierers 187, Umkehrung der Rangordnung 188, 335.
Grillparzer, Fr. 337.
Grimm, J.: 15, 18, über Silbendauer 66, 76.
Gruppe: akzentuelle 81 ff., System der akzentuellen G.n 83 f., orchestisch-rhythmische 150.
Gruppenverschränkung 178, 241.
Gryphius, A. 316, 320, 322.
Gudrun s. Kudrun.

H.

Hagedorn, Fr. von: 330.
Hakenstil 190, 234.
halbleicht 49, 53, 149.
halbschwer 49, 52.
Harfe 162 179.
Harsdörffer, G. Ph. 11, 300, 319.
Hartmann, Der arme 254.

Hartmann von Aue 261, 266 ff., 277, 287.
Hauptakzent 15.
Hauptbund 171; s. Bund.
Hauptfuge 172; s. Fuge.
Hauptmann, Gerh. 338.
Hauptsilbe: Begriff 49, Quantität der nhd. H.n 73 f.
Hebung: akzentuelle 60 86 110 157, wechselnd im Ethos 127, orchestisch-rhythmische 149, verschieden von Thesis 154, aufgelöst 172 f., H.n zusammenstoßend 175 320 326, überdehnt 175, fällt in die Pause 176, im Sprechmetrum reduziert oder wegfallend 192 f. 238 f. 252 258, sprachlich kurze 205 240 247.
Hebungsperiode: orchestische, gestört 182.
Hebungsverkürzung: 185 186, im Alliterationsvers 229 f. 237 240, im Reimvers 250, bei Otfrid 251, 253, im mhd. Reimpaar 271, nie im Lied 273, im Nib.Lied 291, Kudrun 293.
Hebungszählung Lachmanns 202, 216.
Heinrich der Glîchezâre 263.
Heinrich, Kaiser 280, 287.
Heinrich von Hesler 63.
Heinrich von Melk 252, 253, 254.
Heinrich von Morungen 277, 287 f.
Heinrich von Veldeke 261, 265 f., 282, 298.
Heinrico, De 244, 245 f.
Heinsius, Daniel 311.
Heliand 186, 223 ff., 243.
Hephaestio 63.
Hephthemimeres 327.
Hermann der Damen 300.
Heusler, Andr. 252.
Hexameter: verkürzte Hebung 186 197 f., Homers 201, 213, 214, 326 f., Klopstocks 201 216 327 ff., Goethes 339 f. 341, Voß' 339 f. S. Melodie.
Heyse, J. C. A. 15 f., 67.
Hiatus: im Alliterationsvers 230, im ahd. Reimvers 245, im frühmhd. Reimvers 254, 256, am Reihenschluß 2/2, verboten von Opitz 313, im Nhd. 341.
Hildebrandslied: 223 ff., jüngeres 297.
Hilfsverbum: nicht an sich leicht 52 61.
Hinterreihe: 152, musikmetrische 169 170 172, Akzente der H. bei Otfrid 244; s. Reihe.
Hochton bei Opitz 10.
Höck, Th. 313.
Höhenlinien des Satzes 59 f.
homœoteleuton 248.
Hören: unbefangenes 23 61 97 135, aufmerksames 23 61, Standpunkt des H. 93 95.
Hübner, Tob.: 307, 309 ff., Alexandriner bei H. 315.
Hugo, Viktor 201.
Hunold 323.
Hymnenvers: lat. bei Otfrid 246.
Hymnus 179.

I. J.

Iambus 170, 171, nhd. 186, 203, fünffüßiger 187, 333. S. Blankvers.
Jeroschin, N. v. 63.
Jessen, E. 225.
Indifferenz: der Gemütslage 120 128, der Schwere 60.
Intervalle der Sprache 23 f., 95, 103.
Inversion 50, 79, 175, 231, bei Homer 328.
Ionicus 151, 170, 174, nhd. 186 215.

K.

Kaiserchronik 253.
Karl der Große sammelt Heldenlieder 243.
Katalexis 174.
Kehre: akzentuelle 85, orchestisch-rhythmische 153, musikmetrische 169.
Kette: akzentuelle 82, orchestisch-rhythmische 150 152, musikmetrische 169 172, Brechung der K. 190, Form im mhd. Lied 272 f.; s. Brechung.
Kirchenlied 201.
Kistener, Kunz 297.
Klangfarbe 119, 124, 126 f.
Klangfülle 98, 120.
Klangverwandtschaft der Laute 96.
Kleist, Ew. von: 317, 331.
Klopstock, Fr. G.: Lehre vom Tonmaß 13, Akzentlehre 44 47, 65, 76, 197 f., 209, 212, freie Rhythmen 215, 313, 320, 324 ff., 340.
klingender Versschluß: 252, 266, 267 f., im Mhd. bei vier Hebungen 270.
Knittelvers: 320 ff., bei Goethe 332 338 f.
Kommandosprache s. Sprechart.
Komplexion 22, 24.
Komposita: Betonung 47 f. 51 f. 53 f. 58 f., 105, im Alliterationsvers 229.
Konrad von Fußesbrunnen 262.
Konrad von Würzburg 261, 264, 270, 278, 297, 298.
Konsonanten: Häufung der K. 68, Länge 72, Reduktion 73 127, Dehnung 127.

konzertmäßig 161, 182.
Kraus, C. 173, 264.
Krüger, F. 76, 102, 103.
Kudrun 262, 293.
Kürenberger 257, Auflösung beim K. 277.
Kurzbalken 169.
Kürze: = Tiefton 10, der griech. Metrik 62 f. 64 65, Verhältnis zur Länge 63 ff., akzentuelle im Germ. u. Altd. 184, Nhd. 76, akzentuelle und metrische 173, musikmetrische 172.
Kurzstrich 169.
Kürzung 176; s. Tempo.
Kurzvers 213.

L.

Lachmann, K.: 15, 66, Verschleifung 173, Hebungszählung 202 f., 213, 225, 246 f., 252.
Lafontaine: Fabeln 330.
Laisse (afrz.) 169, 182, 253, 263.
Lamprecht, Pfaffe 253.
Ländler 151.
Länge: = Hochton 10, von Konsonanten 35, griech.-lat. 64 65, mehrzeitige 63 64 65, 174, metrische der Griechen 62 f., Verhältnis zur Kürze 63 ff. 325 f., akzentuelle deutsche 65 ff., germ. altd. 184, metrische und akzentuelle 184, im Alliterationsvers 227 f.
Langvers 213.
Langzeile 169.
Lanke: akzentuelle 85, orchestisch-rhythmische 153, musikmetrische 169, metrische verschoben 245 327, verdeckt 327.
Lasche: orchestisch-rhythmische 150, musikmetrische 168, Zerlegung 172.
Lauremberg 322.
Laute: Kombination der L. 95.
Lautabsatz 97.
Lautcharakter 24.
Lauteinsatz 97.
Lautheit = Stärke 20, 94 f., 119.
Legato 25, 98. S. Silbenbindung.
Leich 179, 216, 246, 253, 258, 280.
leicht 49.
Lenis 97; s. Fortis.
Lessing, G. E.: Prosa 32, Nathan 201 215 332 ff.
Letanie 254.
Lied: des Mittelalters 4, 150, historisches 180 f., einstimmiges 216, der Germanen 222 f., episches 296, mhd. 279.
liet (mhd.) 279.
Liederbuch, Ottsches 180 297.
Liederhandschrift, Jenaer 180.
Liedstil 180 f., 183.
Ligatur 172.
Lobe, J. Chr. 153.
Lobwasser, Ambr. 274, 307 f., 334.
Logau, Fr. von 318.
Lubarsch, E. O. 260.
Ludwigslied 243 f., 245 f., 250 f.
Luick, K.: Schwellverstheorie 241.
Lussy, M. 153.
Luther, M. 320.
Lyrik: gesprochene 196 f., strophische 216.

M.

Maccabäerbuch 300, 302.
Machaut, G. de 333.
Malherbe, Fr. de 307.
Marienleich, Arnsteiner 254 f., 287.
Marienlied, Melker 257.
Mariensequenz von Muri 258.
Marot, Cl. 307, 308 f.
Marsch: 136 142, Rhythmik des M. 148 ff., straffer Bau 153.
Maßzeit: griechische u. lateinische 64 179, musikalische (ganze Note) 150 160.
Meißner, Der 300, 305.
Meistergesang 180, 274.
Meisterlied 216, 300 f.
Melanchthon, Ph.: griechische Grammatik *de tonis* 9, 303.
melisch: Rhythmus 143 ff. S. Rhythmus, Melos.
Melisma 143.
Melodie: Begriff 24, homophone 162, epische 183 185, Wegfall der epischen 185; des Verses 2 133 196 f. 217 f. 219 ff., Kriterium des Vortrags 338, geflüstert 3, verschieden von Melos 7, Typen der Versmelodie 196; der Alliterationsverse 235, des ahd. Reimverses 245, des Vierers 276 285 f., des Sechsers 285 329, des Alexandriners 316 343, des Alexandriners bei Wieland 331 Fußn. 2, des Hexameters Homers 328, Klopstocks 329, Goethes 341, des Knittelverses 332 339, des Blankverses im Nathan 336, bei Schiller 337.
Melodik: Teil der Verslehre 3, musikalische 136, des Mittelalters 180.
Melos: der Prosa 7, Begriff 23 f., 101 ff., reines u. ethisches 103 f., 126 f., des isolierten Wortes 104 ff., der zusammenhängenden Rede 108 ff., norddeutsches und

süddeutsches System 116, Notation des M. 34 ff., Verhältnis zur Sprechmelodie 133.
Memento mori 252, 253, 254.
Mensuralmusik 180, 275.
Mensuralnotation 213, 256, 271, 298; s. Notenschrift.
Menuett 151.
Merigarto 252 f., 254.
Merkel, L.: über Sprechmelos 102, 117 f.
Metrik: Verhältnis zur Verslehre 1, hebräische 200, französische 200, Definition 200, griechische 202, antikisierende nhd. 216, Einfluß der romanischen auf die deutsche 259 ff. 303 308 ff.; s. Metrum.
μετρική 62; *οἱ μετρικοί* 63.
metrisch 131 f.
μέτρον s. Metrum.
Metronom 149, 162 Fußn.
Metrum: Begriff 145 ff. 200, Schriftbild des M. 202 212 ff., Arten 216, entlehnt 136 f., musikalisches 147, Sprechmetrum 147, Ursprung 135 ff., Zerlegung in Füße 171, Verhältnis zum Urrhythmus 201, Widerspruch mit d. Sprachakzent 135 204 f., steigend, fallend im Mhd. 263, archaisierendes 287, französisches nachgeahmt im Deutschen bei Opitz 313 ff., antike Metra nachgebildet 318 f., von Klopstock 325 ff.; s. schwebende Betonung, metrische Drückung.
Minckwitz, Joh. 66, 341.
Minnelied: 201, 216, bei Bürger 332.
Minnesinger: Texte der M. 195, 205 273.
Minor, J. 5, 303 f.
Mitteilung: Form der M. 122 f.
mittelschwer 49, 51, 149; s. S. 342.
Mittelwert 72, 75, 76, 173; s. Silbe.
Mittelzeit bei Schottel 11, 65.
Molossus 171.
monopodisch 258, 263; s. Ausgleichung, gleichschwebend.
mora 145; s. Maßzeit.
Mörike, Ed. 337.
Moriz, K. Ph.: Skala der Wortschwere 13, 42, 66.
Mundarten 210.
Murmelstimme 24, 98, 119; s. Stimmart.
Murner, Th. 305.
Musik: zur Bewegung 140 f., zum Tanz 141 f.
musikmetrisch 147 162.
Musikmetrum: 147, strengstes 168 f., Arten 178, episches 237, d. Minnelieds 274; s. Metrum.
Muspilli 223 ff.

N.

Nabuchodonosor 254.
Nachsilbe 49.
Naht: orchestisch-rhythmische 153, musikmetrische 168.
Nas, Joh. 305.
Nebenakzent 15.
Nebenbund: musikmetrisches 169 f.; s. Bund.
Nebenfuge 169, beseitigt 172.
Nebenhebung: orchestisch-rhythmische 151, im Alliterationsvers 240.
Nebensilbe: Begriff 49, Dauer 72 f., Tonhöhe 105 f., reduziert oder ausgeprägter 127.
Nebenzäsur 214.
Neidhart 277.
Neumen 9, 179, 245, 256, 258, 271, 275, 298; s. Notenschrift.
Nibelungenlied 185, 192, 201, 262, 289 ff., 294.
Niederschlag s. Thesis.
Normalvers in der Alliterationsdichtung 226 ff., Entstehung 239 f.
Notenschrift: griechische 64, 173; s. Mensuralnotation, Neumen, Takt.

O.

Ode: bei Opitz 314, Klopstocks 326 f.
Ofterdingen, Heinrich von 180.
Olivet, d' 12.
Ölinger, Albert 300, 307.
Opitz, M.: 205, 304, 310 ff., 312 ff., Alexandriner bei O. 315, Dafne 317 330, Zehnsilbler 334.
orchestisch: Begriff 136 170.
Orchestik 136.
Ordnung: akzentuelle 83 ff., rhythmische 150.
Ortnitstrophe 293.
Otfrid von Weißenburg: 181, Lieblingsrhythmen 182, 185, 186, 193, 201, 225 f., 243, Akzente 244, 246, Vortragsweise 245, Entstehung der Technik 246 ff., Reim u. Assonanz 248 ff., 251.
Ott, J.: s. Liederbuch.

P.

Paul, H.: 5, 16, 173, 263.
Pause: Artikulations- u. Schallpause 97, orchestisch-rhythmische 150 152, musikmetrische 176, tote 176, sprechmetrische 192, reduzierte 192, wegfallend im Sprechmetrum 192, für Auftakt 244; s. Eingangspause.
Parenthese: Tonlage 98 119.
Parzival: Rappoltsteiner 298.
Passerat, J. 306.

πεντάσημος 63.
Penthemimeres 327.
Percy: reliques 332.
Persius: Hexameter 328.
pes 203; s. Fuß.
Petruslied 244 f., 256.
Pilatus 265.
Platen, A. von: 205, 341.
Poesie: Ursprung der metrischen 131 ff., germanische 198 ff., gemein- u. urgermanische 224.
Polonaise 151.
Polka-Mazurka 151.
Polyrhythmie 142.
Portato der Silben 25, 98; s. Bindung.
Position: Regel 62, deren Sinn 67 ff.
πούς 171, 203; s. Fuß.
Predigtstil 241, 254.
Pritschmeister 321 f.
productio metrica 186; s. Hebungsverkürzung.
Pronomina: nicht schlechthin leicht 51, 52, 53, Schwere 61, im Alliterationsvers 231.
Proportion: orchestisch-rhythmische 150, orchestische gestört 186, metrische 186.
Prosa: rhythmische 133 f. 144 330, ihr Unterschied von metrischer Rede 134 f., attische rhetorische 134.
προσῳδία: 8, ὀξεῖα βαρεῖα περισπωμένη 8, 18, 23, 25.
Psalm 138 (ahd.) 244.
Punktierung: orchestisch-rhythmische 152 177, musikmetrische 177.
Puschman, Ad. 300, 307.

Q.

Quantität 62 ff., akzentuelle und metrische 62, in der griech. Grammatik 62 f.; s. Dauer.
quantitierend 158, 306 f., 307.
Quicherat, L. 260.

R.

Rabenschlachtstrophe 294.
Rapin, N. 306.
ῥαψῳδός 185.
Rask, R. K. 225.
Rebhun, P. 306 f.
Reduktion: von Konsonanten 68, der Hebungen 192 f., im frühmhd. Vers 252, von Pausen 290.
Registriermethode 96, 217.
Reigen 136, 142, 148 ff.
Reihe: akzentuelle 81, in Funktion der Kette oder des Gesätzes 85, Zahl der Hebungen (Zweier, Dreier u. s. w.) 86, orchestisch-rhythmische 150 152, musikmetrische 169 ff., ihr Schluß 176 177, gebrochen 190, Schluß reduziert 192 f., in der Alliterationspoesie isoliert 234, Länge im mhd. Lied 272.
Reim: 2, 146, 213, im Ahd. 248 ff., fehlt bei Otfrid 249, im Frühmhd. 253 f., zunehmende Reinheit 253, 255, 256, 258 f., 263, im Graf Rudolf 265, bei Veldeke 266, bei Hartmann 247, bei Gottfried von Straßburg 269.
Reimbrechung 190; s. Brechung.
Reimpaare: frühmhd. 121 127 252, mhd. 265 ff., archaisierend 267 f., im 15./16. Jahrh. 302 ff.; s. Reimvers.
Reimstück 214, 272.
Reimvers: gelesen 185, ahd. 243 ff., Herkunft 246 ff., Stilarten 251 ff.; frühmhd. 187, Herkunft 252, Verhältnis zum Otfridvers 252, Form 252 ff., Stilarten 254; mhd. 202 216 258, Verhältnis zum romanischen 258 ff., Stilarten 258 ff.; des 15./16. Jahrh. 300 302 ff.
rein 49. S. Akzent.
Reinbot 173, 264.
Reinhold, Sacer 322.
Reinmar der Alte 261, 277.
Responsion: metrische 258.
Reuter, Chr. 322.
Rezitativ: ohne Takt 138, 143, 156, 178, 179.
Rhythmen: freie 215, 222, 325, 330, 332.
Rhythmik 3.
ῥυθμικὴ τέχνη 62; οἱ ῥυθμικοί 63.
rhythmisch 7, 14; s. Rhythmus.
ῥυθμός 63.
rhythmus: im Mittelalter 145 f.
Rhythmus: Bestandteil der Kunstform der Rede 2, nicht in der schlichten Prosa 7 14 f. 17 19, prosaischer 7 133 143, Begriff 138 f., Bestandteile 138, in der bildenden Kunst 138 f., in der Natur 139, des Ganges u. der Arbeit 139, beim Exerzieren 139, in begleitender Musik 140, Verhältnis zur Bewegungsform 140 f., in der Begleitungsfigur 142, orchestischer 142 f. 148 ff. 156, sprachlicher 143, rezitativischer und gregorianischer 143, gestikulatorischer 143, melischer 143, gemischter 144 ff. 156 ff., intentioneller (idealer) und occasioneller (realer) 147, Verhältnis zum Metrum 200, metrischer und seine Stilarten 201 204 216, aödischer 237, des mhd. Liedes 273 f., des französischen Verses 200.

rhythmuslos 7, 143.
Rhythmisierung: mhd. Lieder 272 ff.
Rieger, M. 43, 203, 225, 231.
Riemann, H. 145, 153.
rim (mhd.) 146.
Rist, J. 320, 322.
Roman: mhd. 185 f., 201, afrz. 185.
Rosenplüt 298.
Rost, J. C. 323.
Rother, König: 201, 203 f., 216, 252, 253, 255, 265.
Rudolf, Graf 265.
Rutz, J. 32 f.

S.

Sachs, H. 205, 216, 301 f., 304, 305, 306, 321, 322.
Salman und Morolf 294, 298.
Salomons, Lob 253, 254.
Samariterin 244 ff.
Sänger, germanische 223 f.
Sapphisches Metrum: im Nhd. 319.
Saturnier 186.
Satzakzent: Verhältnis zum Wortakzent 100 ff.; s. Akzent.
Satzkadenz 115 f.
Satztakt 41.
Satzton 15.
sceop (ags.), *scoph* u. *scof* (ahd.) 223.
Schallform: des Verses 2 f. 3 f., der Prosa 5 f., Bestandteile 6 f., reine und ethische 28, objektiver-subjektiver Bestandteil 33, der Kunstsprache 60, der Alltagsrede 60, Verhältnis d. prosaischen u. metrischen 6 131 ff.
Schallkraft der Laute 95.
Schattierung der Schwere, Dauer und Zusammenfassung 97 f.
Schede, P. 307 f., 313, 315.
Scheidt, C. 302, 305.
Schenke von Landegge 278.
Scherer, W.: Rhythmustheorie 147.
Schiller, Fr. v.: Reiterlied 148 ff. 156 188, 187, 205 ff., 212, 216, 313 337 f.; Knittelverse 339.
Schubert, Fr. 162 f., 218.
Schlegel, J. E. 333.
Schluß: von Gruppen 81, unvollkommener 81, vollkommener 82, 85, Rangordnung der Schlüsse 85, 87.
Schmeckebier 203.
Schottel, J. G. 10, 65.
Schriftbild 30 f., 33, 211 ff.
Schwellvers: alliterierender 226, 232 ff., Entstehung 241 ff.
schwer 49.
Schwere: Begriff 20 94 f., relative und absolute 21, akzentuelle 40 ff., 91, der Silben 21 42 49 ff. 99, der Worte und Wortgruppen 41 231 f., haftet am Silbenkamm 42, keine absolute 43 ff., 55, 61, psycholog. Bedeutung 45 f., der Wurzel- oder Stammsilbe 46, Indifferenz 60, Einfluß auf die Dauer 71 ff. 74 ff., rhythmische 138, orchestisch-rhythmische 149, metrische und akzentuelle 205. S. S. 342.
Schwereabstufung: Einfluß auf die Silbendauer 71 ff. 74 ff., auf das Silbenmelos 108.
Schwerpunkte: des Satzes 61.
Schwerpunktsgürtel: der Rede 61, der orchestischen Rhythmen 149 151.
Schwerpunktssystem 61.
Scoppa 11.
Sechser: akzentueller 86, orchestisch-rhythmischer 152, musikmetrischer 169 171, im Alliterationsvers 241, im mhd. Lied 256 ff. 257 ff. 272, Melodie des S. 27^{9}, in der Kudrun 293, aus Doppeldreier entstanden 327 ff. 331 333 343; s. Reihe, Melodie.
Seifried Helbling 298.
Seyfrid, Hürnin 302.
Senkung: akzentuelle 60 111 114, orchestisch-rhythmische 149, nicht = Arsis 154, germanische, aufgelöst 173, beschwert 182, mehrsilbige im Reimpaar des 16. Jahrh. 305, Ausfall der S. 305 326, Mehrsilbigkeit bei Klopstock 326; vgl. Auflösung, Daktylus, Zusammenziehung.
Senkungsüberfüllung 184, 186, 237, 241, bei Otfrid 251, 252, 254, beseitigt im Mhd. 258 263, 265, 266, 273.
Sequenz 145, 222, 258.
Siebener: akzentueller 86; s. Reihe.
Sievers, Ed. 16 f., 18, 19, 31 ff., 69, 78 ff., 102 ff., 216, 225 f., 246 f., 252, 303.
Sigenotstrophe 297.
siggwan (got.) 183.
Silbe: Akzent der S. 17, akzentuelles Element 22 42 83, Kamm der S. 42 61, Dauer 62 ff., Länge : Kürze = 2 : 1 63 ff., geschlossene 69, zweigipflige 74, keine Skala der Dauerwerte 75 f., Kombination der S. 95 f.
Silbenakzent: Berechtigung des Begriffs 22, 96.
Silbenbindung 120; s. Legato, Portato, Staccato.
Silbendauer s. Silbe.
Silbenkamm 42 61, 67 f., 71, 103, 110; s. Silbe.

Silbenton 10 16, gedehnter und geschärfter 66.
Silbentrennung 27, 69 f., 96 f., 97, 98.
Silbenzählung 121, 287, 300, 302.
Simplex: Betonung 47 f.
singan (ahd.) 183.
Sinnesgewicht 65 f.
skandieren 171.
Sonett: bei Opitz 314, 316.
Spaltung 150, 152.
Spannung 97, 119, 127.
Spervogel 257.
Spondeus 170, 184, nhd. 186, 203, ahd. 252, 290.
spondeisch 171.
Sprache: der Poesie 120, Wechsel der S. und Einfluß aufs Metrum 197 f. 238.
Sprachklang: 2 f., der Prosa 7, und Wohllaut 7 133, Bestandteile 24 f., 119.
Sprechart: 26 ff., 121 ff., Kommando 115 125.
Sprechmetrum: 147, 178 ff., Entstehung 181, des Alliterationsverses 237.
Sprechtakt 17, 19, 80, 83; s. Glied.
Sprechvortrag 185.
Spruch: mhd. 279.
Spruchsprecher 321.
Stab: im Alliterationsvers 224, 230.
Stabreim: 224, Regeln 230 ff.
Staccato der Silben 25, 27, 98; s. Bindung.
Stammsilbe: Begriff 47.
Stanze: 330, bei Heinse 337, bei Goethe 337.
Stärke: der Monosyllaba 10, = Länge 11, = Lautheit 20; s. Lautheit, Schwere.
Steigerung im Alliterationsvers 229, 240.
Stengel, Edm. 260.
Stil 3, 132, 195.
Stilarten: Entstehung metrischer 136 f., des Mhd. 254 258 ff. 269, 297, des Liedes 298, 308.
Stilistisches 86, 88, 98, 113, 133.
Stimmart 24, 119.
Stimmlage 119, 126, 218 f.
Stimmqualität 19, 98.
Stimmton 102, gleitend 102 f., 119.
Stimmtonfolge 3.
Stimmung 121 f.
στίχος 145, 213 f.
Stollen 279.
Strauß, J. 151, 154.
Strichbalken 169.
Strophe: 150, orchestisch-rhythmische 152, musikmetrische 169 172, Brechung 189, im Ahd. 245 246 251, Entwicklung im Frühmhd. 253, 256, sapphische 257, Responsion 273, 279.
Strophenkette im Mhd. 279.
Strophenkreis im Mhd. 279.
Strophenschreibung 215.
stumpf: Versausgang 263.
Suchenwirt, P. 299.
Sulzer: allgemeine Theorie 12, 18, 19, 154.
Summa theologiae 252, 253, 254.
Sweet, H. 20, 80.
Synalöphe 245, 254; s. Hiatus.
synartetisch 63.
Synkope: der Senkung 63 174, rhythmische 177.
Syntax und Akzentlehre 78 f., 81 f., 90 f.
System: antikisierendes und germanisches der deutschen Metrik 204, akzentuelles 77 ff., rhythmisches 138.
Systemhöhe: akzentuelle 84, 87, 150.
Systemtiefe 150.

T.

Takt: 138, 139, 149, Begriff 153 ff., 169, 171, verändert 177, 179, dem Rhythmus nicht wesentlich 156, 180, Abteilung des T. 203, 212, T. und Mensur 213; s. Sprechtakt, Taktteil.
Taktdauer 154.
Taktgleichheit: Prinzip der T. 154, im Verse 186, 340.
Taktlehre in der Metrik 340.
Taktmäßigkeit 125, 126, der Arbeitsbewegung 139, 153, 156, aufgegeben im Liede des Mittelalters 180, 220.
Taktstrich 155.
Taktteil: guter, schlechter 154.
Taktumstellung 205 f.; s. Drückung.
tactus: der Mensuralisten 298.
Taktvorzeichnung 155.
Taktzeit 154, 155.
Tanz 136, 141 f., 148 ff., 153.
Teichner 299.
Tempo: der Prosa 7, 25, 98, 120, 133, Wechsel des T. 152 176.
τετράσημος 63.
Teuerdank 302, 305.
Text und Melodie 274.
Thesis des Taktes 154, 169; s. Taktteil.
θέσις: nicht = guter Taktteil 154.
Thomasin von Zirclaria 270.
þyle (ags.) 223.
Thym: Thedel von Walmoden 302.
Tieck, Fr. 206, 212, 336 f.
Tiefton 10, 15.

Tirolstrophe 295.
Tirolff, H. 306.
Titz, J. P. 318 f., 334.
τομή 214.
Ton 10, 11, 12, mhd. 279.
Tonbewegung der Worte 104 ff.
Tonfall 8, 17.
Tonfolge 23, Form 111 ff., Wechsel 115, Umlegung 116 f.
Tonhöhe 95, 104.
Tonlage 24, 98.
τόνος: ὀξύς, βαρύς, συλλαβικός, κύριος 8, 18.
Tonsilbe 100, 146.
Trimeter 171, 186, 213, 214.
Triole 172, 184.
Tripelglied s. Glied.
Tripeltakt 289.
τρίσημος 63.
Tritonus 95.
Trobador 179, 271, 333.
Trochäus 203.
Typen: Sievers' 182 202 227, ihre Entstehung 237 ff., im ahd. Reimvers 244; s. Abstufung.
Tyrolienne 151.

U.

Überdehnung von Hebungen s. Zusammenziehung.
Überlänge: metrische 184; s. Zusammenziehung.
überleicht 49, 54.
überschwer 56 f.
Ulrich von Lichtenstein 287, 289.
Umlaut 96.
unrhythmisch: Sprache 7 143.
Unterglied s. Glied.
Unterordnung der Silben 52.
unter-halbschwer 342.
unter-vollschwer 342.
Ureinschnitt 187.
Urmetrum: zu rekonstruieren 194, 199, 201, 222, der Alliterationspoesie 236 ff., des ahd. Reimverses 246 ff., mhd. Lieder 274, umgewertet 329.
Urrhythmus: orchestischer 181 f., zu rekonstruieren 194, Spaltung in metrische Rhythmen 201, der Alliterationspoesie 236.
Uz, J. P. 317, 331.

V.

Verkehrssprache 60.
Verlängerung von Sprechmetren 199.
Vers: Ursprung des V. 134 f., 145 ff., 213, 214, quantitierende Verse im Nhd. 307, freie Verse 330 ff., vers commun 333, vers libres 330.
Verschleifung 184; s. Auflösung.
Verschmelzung von Bedeutungen 50.
Verschränkung der Reihe 178, 241.
Versdrama und Oper 218 f.
Versende 176.
Versikel 213.
Verslehre: Begriff 1 ff., Aufgaben der V. 2 ff., 4, Beziehung zur Poetik, Literaturgeschichte, Musikwissenschaft 4.
Versmaß s. Metrum.
versmäßig 145, Begriff 147; s. metrisch.
Versprinzip: akzentuierendes, alternierendes, quantitierendes 211 f.; s. akzentuierend u. s. w.
versus 213.
Verzierungen 3.
Vetter, F. 225.
Vierer: akzentueller 86, orchestisch-rhythmischer 152, 179, orchestischer zerfallend in verschiedene Metra 194, musikmetrischer 169 ff., Melodie des mhd. V. 272; s. Melodie, Reihe.
Vierhebigkeit 134, im Alliterationsverse 241.
Vilmar, A. F. C. 5, 16.
Virginalstrophe 297.
Vokalharmonie 96.
Vollstimme 24, 98.
Vollwort 61.
vollschwer 49 50, rhythmisch 149.
volleicht 49, 54, orchestisch-rhythmisch 149.
Volkslied 216, 313.
Volumen der Sprache s. Klangfülle.
Vorderreihe 152, musikmetrische 169 170.
Vorsilbe 49.
Vortrag: Kriterien des richtigen V. 29 f., 209, 338, konzertmäßiger 161 f., 182.
Vortragsweise des ahd. Reimverses 245.
Voß, Is. 64, 260, 325.
Voß, J. H. 13, 66, 198, 205, 211, 212, 339 f.

W.

Wagenseil, Chr. 300.
Wagner, R. 143, 195.
Waise: mhd. 272, der Morolfstrophe 294.
Waldis, Burkart 302, 305 f.
Walther von der Vogelweide 174, 261, 273, 277, 282 ff., 287 ff.
Walther und Hildegunde: Strophe 294.

Weckherlin, G. R.: Akzentlehre 11, 205, 304, 307, 309 f., Alexandriner bei W. 315.
weiblich: Versausgang im Mhd. 263, 278.
Weite rhythmischer Gruppen 153.
Wende: orchestisch-rhythmische 153, musikmetrische 169.
Werder, Died. von d.: Stanze bei W. 310, 330.
Wernher der Gartenære 297.
Wernher, Pfaffe 254.
Wernicke, Chr. 323.
Wessobrunner Gebet 223 ff.
Westphal, R. 153, 174, 203, 326.
Widerspruch: von Metrum und Akzent 134 f., von orchestischem Rhythmus und Akzent 159 ff.; s. metrische Drückung.
Wiederholung: rhythmische 138, 151.
Wieland, Chr. M.: 313, 330 f., Blankvers 333.
Winnenberg, Ph. von: 315.
Winsbecke 295 f.
wîse (mhd.) 279.
Wizlav 300.
Wolf, H. 178.
Wolfdietrichstrophe 293.
Wolfram von Eschenbach: 261, Titurel 262, 268 f., 295.
Wohlgefälligkeit: 77, der Schallform 131 ff., 138 ff.
Wohllaut 7, 133.
Wortakzent: Regeln des W. 46 f., urgermanischer 48, griechischer und französischer 100 f., vernachlässigt 208; s. Drückung.
Wortstellung 2, 50, 55, 90, 98; s. Inversion.
Wortton 10, 16; s. Akzent.
Wulff, Fr. 260.
Wurzelsilbe: unklarer Begriff 47.

Z.

Zählperiode 155.
Zäsur: 169, Begriff 214, bukolische u. a. 327, Z.en des Hexameters bei Klopstock 328 f.
Zäsurreim 292, 294.
Zaubersprüche, Merseburger: 223, 235, 243.
Zehnsilbler: französischer, nachgeahmt von Lobwasser und Schede 308 f., von Opitz 313, 333 f.
Zeile 215.
Zeit: orchestische, deklamatorisch behandelt 183, metrische und akzentuelle 187.
Zesen, Filip 318.
Zincgref 307 f., 313.
Zirkumflex s. Zweigipfligkeit.
Zuordnung der Bedeutungen 50.
Zusammenfassung: akzentuelle 77 ff., 109, rhythmische 138, 150, akzentuelle und orchestisch-rhythmische 160 f., metrische und akzentuelle 205.
Zusammenziehung: 152, 174 ff., ethisch bedingt 175, altgerm. u. altd. 175 f., im ahd. Reimvers 244 246, beschränkt im 12. Jahrh. 258 f. 263 f. 265, bei Veldeke 266, gemieden in der mhd. Lyrik 275 278, im Nib.Liede 292, im geistlichen Liede des 16. Jahrh. 298, im Reimpaar des 16. Jahrh. 305, bei Zesen 320, bei Klopstock 326; s. Überdehnung, Synkope.
Zweier: akzentueller 86, orchestisch-rhythmischer 152, musikmetrischer 169 171, auf Vierer gedehnt 176, in der mhd. Lyrik 271 f. 281 285 f.; s. Reihe.
Zweigipfligkeit 105.
Zweiteiligkeit: akzentuelle 87 f., metrische 134, rhythmische 138, 150.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Soeben ist erschienen:

Oskar Jäger, Gymnasialdirektor a. D. o. Honorarprofessor an der Universität Bonn:

Erlebtes und Erstrebtes. Reden und Aufsätze.

20 Bog. 8°. Geh. M 6.50

Aus dem Vorwort: „Beiträge zur Geschichte des Schul- und Unterrichtswesens der letzten dreißig Jahre und einiges, was mittelbar oder unmittelbar damit zusammenhängt. Der lebhafte Kampf, der um die deutsche Mittelschule auf preußischem Boden gekämpft worden ist und der mit dem Kaiserlichen Erlaß vom 26. November 1900 seinen formellen Abschluß, aber nicht sein Ende gefunden hat, ist so wichtig, daß er auch den gelegentlichen Kundgebungen einige Bedeutung und ihrer Fixierung einigen historischen Wert geben kann. Ich war in der Lage, in den einzelnen Phasen dieses Kampfes auch meinerseits ein Bekenntnis abzulegen und so darf ich vielleicht für die folgenden Blätter einige Aufmerksamkeit beanspruchen: für die jüngere Generation ist es von Wert, die einzelnen Stadien und Momente der Bewegung kennen zu lernen. Außerdem sind einige Erinnerungen beigegeben, die beifällige Aufnahme gefunden und den Wunsch erregt haben, sie in einer dauernderen Form zu besitzen, als ein Tages- oder Monatsblatt sie gibt, sowie einiges Bismarckische und ein und das andere über das Gymnasiale Hinausgehende. Dies zur Rechtfertigung einer Sammlung, die sich im übrigen selbst rechtfertigen muß."

Inhalt:

I. Erinnerungen und Gelegenheitsreden. 1. Die schwäbische Dichterschule. 2. Studentenjahre 1848—1852. 3. Besuch bei Bismarck (15. Juli 1892 in Kissingen). 4. Der Besuch preußischer Gymnasiallehrer in Friedrichsruh (8. April 1895). 5. Rede zu Bismarcks achtzigstem Geburtstag. 6. Bismarcks Tod. 7. Besuch bei Paul Krüger, Köln. 8. Patriotismus und Gymnasialerziehung. 9. Die Philologie im Kampf mit den Strömungen der Gegenwart. 10. Kaiser Trajanus. 11. Zum 18. Januar 1901. 12. Das Konstanzer Konzil und die kirchliche Reformbewegung des 15. Jahrhunderts. II. Schulreform und Verwandtes. 13. Schulreform. 14. Das Reformgymnasium auf dem Bremer Philologentage. 15. Rückblick auf die schulpolitischen Ereignisse des Jahres 1900. 16. Die neuen Lehrpläne für die höheren Schulen in Preußen. 17. Pflicht und Stellung des Gymnasiallehrers in Staat und Gesellschaft. 18. Politik und Schule. 19. Über die Stellung des Unterrichts in der alten Geschichte im Gymnasiallehrplan. 20. Die Zukunft des Geschichtsunterrichts. 21. Die Marianischen Kongregationen. 22. Ein Trinkspruch. 23. Das evangelische Pfarrhaus und der katholische Klerus. 24. Über die Solidarität aller Lehrenden. 25. Die Bedeutung Schillers für das Gymnasium. 26. Wie hat sich das humanistische Gymnasium gegenüber der Behauptung zu verhalten, daß der höhere Schulunterricht in Deutschland zu wenig national gestaltet sei?